OSMANLI VE İRAN MİNYATÜRLERİNDE FİGÜR ANLAYIŞIN ETNOGRAFİK AÇIDAN İNCELEMESİ

Saeideh SHAHMARİ

Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Muhammed TATAR
2014
Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Saeideh SHAHMARİ

OSMANLI VE İRAN MİNYATÜRLERİNDE FİGÜR ANLAYIŞIN ETNOGRAFİK AÇIDAN İNCELEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Muhammed TATAR

ERZURUM-2014

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU

27/08/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Minyatür Resminde Figür Anlayışını Etnografik Açıdan İncelenmesi " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐☐Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒☐Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐☐Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[27/08/2014]

[Saeideh Shahmari]

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd .Doç.Muhammet Tatar danışmanlığında, Saeideh Shahmari tarafından hazırlanan bu çalışma 27 / 08 /2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd .Doç. Muhammet Tatar İmza: .....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Evren KAVUKÇU İmza: .....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Oktay HATİPOĞLU İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 27 / 08 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **IIV**
ABSTRACT ..... **V**
RESİMLER DİZİNİ ..... **VI**
TEŞEKKÜR ..... **VIII**

BİRİNCİ BÖLÜM
GENEL BİLGİLER

1.1. MİNYATÜR **1**
1.2. NİGARGERİ **2**
1.3. TARİHÇE **2**

İKİNCİ BÖLÜM
İRAN'DA MİNYATÜRÜN TARİHİ TANIMI

2.1. TARİH ÖNCESİ DEVİR **4**
2.2. MAD VE HAHAMENİŞ DEVİRLERİ **4**
2.3. PART VE SASANİ DEVRİ **4**
2.4. MANİ İRANLI PEYGAMBERİN RESİMLERİ **5**
2.5. ABBASİ, BAĞDAT VE SELÇUKLU DEVİRLERİ **6**
2.6. İLHANH-MOĞOL DEVRİ: TEBRİZ OKULU **7**
2.6.1. Resim Eserleri **9**
2.7. İNCU DEVRİ: ŞİRAZ OKULU **9**
2.8. MUZAFFERİLER DEVRİ: ŞİRAZ OKULU **10**
2.9. TİMURLU DEVRİ (1370-1500) **10**
2.9.1. Şiraz Okulu **10**
2.9.2. Herat Okulu **11**
2.10. KARAKOYUNLU TÜRKMENLERİ DEVRİ: ŞİRAZ VE BAĞDAT OKULU **12**
2.11. AKKOYUNLU TÜRKMENLERİ DEVRİ: ŞİRAZ VE TEBRİZ OKULU **13**
2.12. SAFEVİ DEVRİ **14**
2.12.1. Tebriz Okulu (1502-1548) **14**
2.12.2. Kazvin Okulu **15**

2.12.3. Şiraz Okulu **16**
2.12.4. Isfahan Okulu **16**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKLER'DE MİNYATÜRÜN TARİHİ TANIMI

3.1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TÜRK MİNYATÜR SANATI **22**
3.1.1. Varka ve Gülşah Mesnevisi **23**
3.1.2. El-Hıyel el-Hendesiye **25**
3.1.3. Kelile-i Dimne **27**
3.1.4. Hümâyunnâme **30**
3.1.5. Hümâyunnâme'nin Minyatürleri **30**
3.1.6. Hümâyunnâme Minyatürlerin Özellikleri **31**
3.2. OSMANLI DEVLETİ (1299-1922) DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI **31**
3.2.1. Fatih Sultan Mehmed – I. Selim Dönemlerinin Özellikleri **32**
3.2.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemin Özellikleri **32**
3.2.3. Sultan II. Selim ve IV. Murad Dönemi **32**
3.2.4. Sultan III. Mehmed Dönemi **33**
3.2.5. Sultan I. Ahmed, II. Osman ve III. Ahmed dönemin Özellikleri **33**
3.2.6. Lale Devri Özellikleri **33**
3.3. TEK FİGÜRLERDEN OLUŞAN OSMANLI ALBÜM RESİMLERİ **33**
3.4. OSMANLI MİNYATÜR SANATÇISI, MATRAKÇI NASUH **37**
3.5. BİR MİNYATÜR USTASI: LEVNÎ **38**
3.5.1. Levnî'nin Yaşam Öyküsü **38**
3.5.2. Nakkaş Levnî **38**
3.5.3. Levnî Minyatürlerinde Değişen Konular **39**
3.5.4. Figürlerdeki Gerçekçilik **39**
3.5.5. Padişah Portreleri **41**
3.6. ABDULLAH BUHARÎ **41**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ÜSTAD KEMALEDDİN BEHZAD VE LEVNİ'NİN MİNYATÜRLERİN İNCELENMESİ

4.1. İRANLI MİNYATÜR SANATÇISI ÜSTAD KEMALEDDİN BEHZAD 43
4.2. LEVNİ'NİN ÜSLUBU 54

SONUÇ 60
KAYNAKÇA 69
ÖZGEÇMİŞ 73

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI VE İRAN MİNYATÜRLERİNDE FİGÜR ANLAYIŞININ ETNOGRAFİK AÇIDAN İNCELEMESİ

Saeideh SHAHMARİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Muhammed TATAR

2014, 73 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Muhammed TATAR
Yrd. Doç. Dr. Evren KAVUKÇU
Yrd. Doç. Dr. Oktay HATİPOĞLU

Minyatür, hikâye, şiir ve tarihin adetâ canlı bir tercümesidir. Bir minyatüre bakıldığında, o eseri ortaya koymuş olan sanatkârın içinden geldiği hayat felsefesini, yaşam, örf ve âdetlerini, o devir insanının giyiniş tarzını, tarihî hâdiseleri günümüze kadar getirdiği görülür.

Minyatür, kendine has özellikleri olan bir resim sanatıdır. Kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte eski Mısır uygarlıklarında yapılan minyatürlerin ilk örnekleri olduğu sonucuna varılmaktadır. .Uygur Türklerinde de duvar resimleri minyatür türüne örnek gösterilebilir. Türklerde İslam kültürünün etkisiyle hat, tezhip, ebru gibi sanatların yanında Minyatür sanatı da gelişme göstermiştir. Türk minyatür sanatı, en verimli dönemini 16. ve 17. yüzyıllarda göstermiştir.

Minyatür eserlerinin biçimsel yapısı ile içeriği ve kültürel yapı arasındaki bağın sorgulanması,çağdaş sanatta da bir kez daha önem kazanan yapıtın içselleştirilmesi ve kültürel bağlararasındaki ilişkinin doğru kurulabilmesi üzerine yeni bakış açılar koyması açısından oldukça önemlidir.

Bu tez de İran Tve Türkiye coğrafyasının resim anlayışı olan minyatürde kullanılan figürlerin etnografik olarak incelenip, biçimsel özellikler ile etnografik yapı arasındaaki ilişkilerin ortaya konması amaçlanarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada minyatür figürlerini inceleyerek, Resim ve minyatürde en çok etkisi olan sanatçılar, araştırılarak;

Üstad Kemaleddin Behzad, Levnî Abdülcelil Çelebi, Matrakçı Nasuh, Abdullah Buharî gibi sanatçıların minyatürde uyguladıkları figür anlayışları ve analizleri bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Minyatüründeki Figür, Etnografik

ABSTRACT

MASTER THESIS

THE EXAMINATION OF SENSE OF FIGURE IN THE OSMAN AND İRANİAN MINIATURE PAINTING ETHNOGRAPHICALLY

Saeideh SHAHMARI

Advisor: Assist. Prof. Muhammed TATAR

2014, page: 73

Jury: Assist. Prof. Muhammed TATAR (Advisor)
Assist. Prof. Evren KAVUKÇU
Assist. Prof. Oktay HATİPOĞLU

Miniature is like an interpretation of fiction, prose and the history. When viewed, a miniature is seen to bring the artist's lifestyle, traditions and customs as well as the life philosophy that he/she felt like to today. In addition, a miniature also brings the clothing style and the historical events of the day.

Miniature is an art of painting which has peculiar characteristics. Although the origin of it is unknown, it can be concluded that the ones produced in the ancient Egypt are among the earliest examples of the miniature. The wall paintings in the Uygur Turks can be considered as examples of the miniature. Besides such arts as the calligraphy, illumination and marbling in the Turks, the art of miniature developed under the influence of Islamic Culture as well. Turkish art of miniature underwent the most productive period in the 16th and 17th centuries.

The questioning of stylistic structure and the link between the content and cultural structure on the miniature pieces is quite important in that it will lead to novel perspectives on the internalisation of the piece which has regained importance in the modern art and the availability of making accurate linkage between the cultural ties.

This paper aims to examine the figures employed in the miniature which is the sense of painting in the Iran and Turkiye geography in terms of ethnography and to reveal the relations between the stylistic features and ethnographic structure.

In this research, the miniature figures were examined and the most influential artists of Painting and miniature were researched.

The paper includes not only the insight of figure that such artists as Ustad Kemaleddin Behzad, Levni Abdülcelil Çelebi, Matrakçı Nasuh, Abdullah Buhari applied in the miniature but also the analysis of them.

Keywords: Miniature, Figure in the miniature, Ethnographic

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Menafi El-Hayvan, İki Aslanı 8
Resim 3.1. Varka ve Gülşah Albümünden,Şam Hükümdarının (ortada) Varka ve Gülşah'la Saray Bahçesinde Konuşmaları. 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.57b) 24
Resim 3.2. Varka ve Gülşah albümünden, Şam Hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı Terk Eden Varka'yı (atlı) Uğurlamaları 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841, s.62a) 24
Resim 3.3. Varka ve Gülşah Albümünden, Zengin Ağaç Motifleri Arasında Varka ve Gülşah Birbirlerine Sarılmış Olarak Veda Etmektedirler. 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.33v) 25
Resim 3.4. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) İçki Sunan İbrikli Otomatik Köle (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472,H.414,Ahmed III,s.121b) 26
Resim 3.5. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) Tavus Kuşu Ağzından Içki Akıtan Otomatik Musluk (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472,H.414,Ahmed III,s.136a) 26
Resim 3.6. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) Otomatik Çalgılı Saat Tasviri (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A. 3472, H.414, Ahmed III, s.88b) 27
Resim 3.7. 15.yy. Pers El Yazması (Aslan ile Tilki) 28
Resim 3.8. 14.yy. Suriye El Yazması 1300-1325 Civarı (Baykuşlaş ve Kargalar) 28
Resim 3.9. 15.yy. BİK. Hüseyin Çelebi, 763, y.61b. 1495 (Aslanla boğa mücadelesi) . 29
Resim 3.10. 15.yy. Filler ve Tavşanlar 29
Resim 3.11. 15.yy. Filler ve Tavşanlar 30
Resim 3.12. Mena'fi el-Hayvan, Adèm ile Havva 35
Resim 3.13. el-Athar el-Bakiya, Adèm ile Havva 35
Resim 3.14. Falnamè, Adem ve Havva 36
Resim 3.15. Hadikat es-Sueda'da, Adem ve Havva 36
Resim 3.16. Saçını toplayan kadın, Nakkaş Levni 40

Resim 3.17. Uyuyan genç kadın, Nakkaş Levni.....41
Resim 3.18. Abdullah Buhari, Genç Kadın.....42
Resim 3.19. Üstad Kemaleddin Behzad.Harun-ul Reşid hamamda. Khamseye Nizami. 1495.....45
Resim 3.20. Üstad Kemaleddin Behzad. Khmseye Nizami. 1495-6.....46
Resim 3.21. Üstad Kemaleddin Behzad. Leyla ile Mecnun.....47
Resim 3.22. Üstad Kemaleddin Behzad. Shahname. Seghilay Sarayın Tutuluşu.....48
Resim 3.23. Üstad Kemaleddin Behzad. Tiymur ve Mısır kralını'ın Savaşı.....49
Resim 3.24. Üstad Kemaleddin Behzad, Yusuf ve Züleyha.....50
Resim 3.25. Üstad Kemaleddin Behzad, Khornagh Sarayın Yapılışı.....53
Resim 3.26. Levni, Kebir Musavver Silsilename, Sultan Ahmed III, 1710-20.....56
Resim 3.27. Nakkaş Levni, "Genç Osman".....57
Resim 3.28. Nakkaş Levni, Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı.....58

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca bana danışmanlık ederek gösterdiği büyük emek, Sabır ve destekten dolayı tez danışmanım saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Muhammet TATAR bilgi ve tecrübesinden yararlanmama imkan sağlayan ve Araştırmama destek vererek katılım sağlayan Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi, araştırmanın her aşamasında desteğini hissettiğim arkadaşım Saeid Shokufeh, Hayatımın her döneminde varlıklarıyla daima yüzümü güldürdükleri gibi tez çalışmam boyunca da her zaman yanımda olan benle üzülüp benle gülen AİLEME SONSUZ TEŞEKKÜR EDERİM.

Erzurum – 2014 **Saeideh SHAHMARİ**

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL BİLGİLER

1.1. MİNYATÜR

"Minyatür, çok ince işlenmiş ve küçük boyutlu resimlere ve bu tür resim sanatına verilen addır."[1] Orta Çağda Avrupa'da elyazması kitaplarda baş harfler kırmızı bir renkle boyanarak süslenirdi. Bu iş için, çok güzel kırmızı bir renk veren ve Latince adı "minium" olan kurşun oksit kullanılırdı. Minyatür sözcüğü buradan alınmıştır. Latince miniare kelimesin dengelen minyatür, bu lisanda kırmızı ile kitabın başlıklarını yazmak manasını ifade ediyor. Geçen zaman içinde kitabı süsleyen resimlere minyatür denilmeye başlanmıştır.

Minyatür için daha çok nakış sözcüğü kullanılırdı. "Nakış kelimesi kapsamına giren minyatür tarzı resimlere Osmanlıca 'da, 'tasvir', ' sebih', 'tarrahi' , 'nigâr' , 'hurda nakış', 'sûret', 'meclis', vb.isimlerverilmiştir. Ayrıca, Batı'da 'minyatari' denilen minyatür tarzı resim yapan sanatçılara, Osmanlı'da renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, nakışla uğraşan kişi anlamına gelen 'nakkaş' genel adı altında 'musavvir', 'ressam', 'tarrah', 'sebihnüvis', 'nigâri', 'nigârende', 'meclisnüvis', vb. isimler verilmiştir."[2]

Minyatürün yapımında uygulanan yöntemler dönem dönem farklılaşmıştır. Boyalar topraktan üretilmiş, renkler üst üste kullanılmıştır. Bunu kolaylaştırmak için boyalar suyla inceltilmiş ve daha iyi parlaklık sağlamak amacı ile içlerine yumurta sarısı katılmıştır. Bununla yetinilmemiş daha çok kolaylık sağlanması için 18. Yüzyıldan sonra içine tutkal katılmıştır.

Minyatür de Çizgileri çizmek ve ince ayrıntıları işlemek için üç aylık beyaz kedilerin ense tüylerinden yapılan ve "tüykalem" denen çok ince fırçalar kullanılırdı. Bu kıllar ince bir ibrişimle bağlanır, bağlanan yer tutkallanır ve güvercin kanadından çıkarılmış ve hazırlanmış kalemin içine yerleştirilirdi. Samur kılından yapılmış fırçalar

---

[1] Elvan Oytun, Aynur Uygun, Güler Kural, Nermin Yerlioğlu, Fatma Bacanli, Binnaz Şahin, Yurdagül Olçum, *Yerel El Sanatları – 1,* (Danışman: Çetin AYTAÇ), MEB, İstanbul 1999.

[2] R. Konak, Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), D.E.Ü. G.S.F. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, s.28

da kullanılmıştır. Minyatür daha çok kâğıt, fildişi ve benzeri maddeler üzerine yapılırdı. Kullanılan kâğıtlar ise yumurtalı veya aharlı kâğıtlardır. Resim yapılacak kâğıdın üzerine arapzamkı katılmış üstübeç sürülürdü. Renklere saydamlık kazandırmak için de bu yüzeyin üzerine bir kat da altın tozu sürüldüğü olurdu.

"Minyatürde prespektif fikirsel olarak kendini göstermektedir.duygular bedenlerin har**eketle**rinden belli ve ressam insanların bakışlarında hareketi ve duyguyu vermeye çalışıyor. bu da herkes tarafından algılanması zor bir şey"[3].

Minyatür, kullanım alanın genişliğiyle birçok kültürün etkisini taşır. Part, Sasani, İran, Mezopotamya, Bizans'ın Helenistik ve Roma mirası, Orta Asya'da Uygur ve Mani, Uzakdoğu'dan Çin ve Hint sanatının etkileri minyatür anlayışlarını etkilemiştir."[4]

1.2. NİGARGERİ

Minyatür kelimesini ele alan yukarıdaki tarifler tam olarak bu sanatı ifade edememektedir. Çünkü bu resimler küçük ve doğuya özgü ya da sadece kitap süslemesi için değildir. Bu tarifte doğu ve küçuğe işaret edilir ki bu yanlıştır zira bu resimler duvar üzerinde ve büyük olarak yapılmıştır ve ayrıca bunlara benzer kücük resimler batıda da vardır. Günümüz İran'da Minyatür kelimesi yerine nigargeri kullanılıyor. Nigar yani nakış, motif ve bir başka irfani anlamıyla Hak (Reb) aşkı demek ve Nigarger (nakkaş) de bu büyük aşkı tasvire çeken ressamdır.

1.3. TARİHÇE

Minyatür, doğu ve batı dünyasında çok eskiden beri bilinen bir resim tarzıdır. Ama minyatürün bir doğu sanatı olduğunu, batıya doğudan geldiğini ileri sürenler vardır. Doğu ve batı minyatürleri resim sanatı yönünden hemen hemen birbirinin aynı olmakla birlikte renk ve biçimlerde, konularda ayrılıklar görülür.

Minyatür, kitapları resimlemek amacıyla yapıldığından boyutları küçük tutulmuştur. Bu ortak bir özelliktir. Doğu ve Türk minyatürlerinin bazı başka özellikleri de vardır. Bu minyatürlerin çevresi çoğu kez "tezhip" denen bezemeyle süslenirdi.

---

[3] Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü,* Bağlam Yayınları, s. 224

[4] Günel İnal, *Türk Minyatür Sanati (Başlangıcından Osmanlılara Kadar),* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:63, Ankara 1995.

Minyatürde suluboyaya benzer bir boya kullanılırdı. Yalnız bu boyaların karışımında bir tür yapışkan olan arapzamkı biraz daha fazlaydı.

Bilinen en eski minyatürler Mısır'da rastlanan ve MÖ 2. yüzyılda papirüs üzerine yapılan minyatürlerdir ki bu minyatürler eğitim amaçlı hazırlatılmış ‘Ölüler Kitabı’dır. Daha sonraki dönemlerde Yunan, Roma, Bizans ve Süryani elyazmaları'nın da minyatürlerle süslendiği görülür. Hıristiyanlık yayılınca minyatür özellikle elyazması İncil'leri süslemeye başladı. [Avrupa]'da minyatürün gelişmesi 8. yüzyılın sonlarına rastlar. 12. yüzyılda ise minyatürün, süslenecek metinle doğrudan doğruya ilgili olması gözetilmeye ve yalnızca dinsel konulu minyatürler değil dindışı minyatürler de yapılmaya başlandı. Baskı makinesinin bulunuşuna kadar Avrupa'da çok güzel ve görkemli minyatürler yapıldı. Bundan sonra minyatür daha çok madalyonların üzerine portre yapmak için kullanıldı. Selçuklular döneminde de minyatüre önem verildi. Selçuklular'ın İran ile ilişkileri nedeniyle minyatür sanatı İran etkisinde kaldı. Mevlana'nın resmini yapan Abdüddevle ve başka ünlü minyatür sanatçıları yetişti. Osmanlı Devleti döneminde ise 18. yüzyıla kadar İran ve Selçuklu etkisi sürdü. Fatih döneminde, padişahın resmini de yapmış olan Sinan bey adlı bir nakkaş, II. Bayezid döneminde de Baba Nakkaş diye tanınan bir sanatçı yetişti. 16. yüzyılda Reis Haydar diye tanınan Nigarî,AhmetcanBarlas,HaydarKay,İsmailCan,GaziCapır, Nakşî ve Şah Kulu ün yaptılar. Gene aynı dönemde, Behzad'ın öğrencisi olan Horasanlı Aka Mirek de İstanbul'a çağrılarak saraya başnakkaş (başressam) yapılmıştı. Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levnî 18. yüzyılın ünlü nakkaşlarıdır. Bunlardan Levnî, Türk minyatür sanatında bir dönüm noktasıdır. Levnî, geleneksel anlayışın dışına çıktı ve kendine özgü bir biçim geliştirdi. 19. yüzyıl başlarında yenileşme hareketleriyle birlikte minyatürde de batı resim sanatının etkileri görüldü.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN'DA MİNYATÜRÜN TARİHİ TANIMI

2.1. TARİH ÖNCESİ DEVİR

Minyatür resimleri, dünyada yıllardır sanatçılar ve sânatsevenler tarafından araştırılıp bulunan resimlerdir. En azı yedibin yıl kadar geçmişten gelen kaynaklardır. Kaya içi resimleri (taş devri), Luristan'da Mirmelas[5] ve Doşan Tepe'de olan resimler veya tarihten önce Pars'ta Fehilan Tepesi'nde bulunan tasvirler veya damga ve başka silindirik damgalarki yeşmi taşmdan yapılmıştır. Bundan yedi bin yıl önce bulunmuştur ki onların üzerinde ince ve çok zarif desenlerin küçük satıhlarda resimler kopartılıp ve böylece bunlar İran resimlerine son dönemde bir kaynak olarak kullanılmış. Veya MÖ yedi bin yıl Luristan'da bulunan mifrak (metal çeşidi) sembolik resimler veya farklı gül ve çiçekli ağaç resimleri kaynak olarak kullanılır.

2.2. MAD VE HAHAMENİŞ DEVİRLERİ

Arkeolojik kazılara göre Diolafoa ve onun eşi Perspolis'in Apadana Salonlarında tuğla bulunmuşki onlar çok ince bir şekilde Hahameniş askerlerini detayli bir şekilde ve güzel kıyafetlerle resimlemişler. Bu devirden kalan kadehler üzerindeki hayvan nakışları mesela Hasenloua'nın altından olan tabak, Marlik ve Klardeşte bulunan tabaklar hepsi sembolik resimlerle süslenmiş.

2.3. PART VE SASANİ DEVRİ

Bu devirde yapılmış eserler duvar resimleridir. Sistan'daki bir adda Kuhi Hacu da bulunan duvar resimleridir. Fresk tekniği (Aşura kadar geri giden bir teknik) sahip olan bu resimler Helenistik üslupla yerli üslubun bir karışımını gösterirler. Bu resimlerde tanrılar, kral ve kraliçeler bir takım şahıslar ve bazen de kanatlı eroslar gibi antikiteden gelme bazı motifler tasvir edilmiştir. Bir başka Durarapus'da bulunan resimlerdir.

Sasani resim sanatı hakkında bize fikir verebilecek diğer eserle de kaya kabartmaları ve maden eserleridir. Bu eserleri takdis, taht ve eğlence sahneleri, av

[5] Luristan ve Pars kent ismi ve Mirmelas tepe ismidir (İran'da).

sahneleri gibi kral konulardaki bazı tasvir tarzları hakkında bize fikir verir ve belki de artık var olmayan Sasani resim hakkında tamamlaıcı bir fikir edinmemizi mümkün kılar.

Sasani resim sanatmın örnekleri;

Bişapur zemin mozaikleri veya kaya kabartmaları ve maden eserleri.

Fresk tekniğinde yapılmış saraylardaki duvarlar.

Bazı yazılara göre Sasani devrinde fresk ressamlığın popüler olduğunu ve aynı zamanda bu devirde minyatürlü kitapların da yapıldığını anlatmaktadır.

2.4. MANİ İRANLI PEYGAMBERİN RESİMLERİ

Mani peygamber öz sözlerini ve inançlarını resimle beyan etmiştir. Onun dini çok az zamanda İran sınırlarından dışarı çıkmış ve başka ülkelere gider. Maninin dini temellerinden aydınlık ve karanlığın savaşıdır. Mani yazarlar göre büyük ressamdır. Erjenk ve Erteng onun resimli kitabıdır. Yani kitapların hepsi resimlenmiş olarak yazılmıştır ayrıca Turfan'da bir mabed olarak Nigaristan (resimli bir yer) yaptırmış. Bu yerin her duvarı resimlenmiş ve bu resimlerde insanın yaratılışını ve geleceğini tasvir ediyor. Buna benzer tasvirler daha sonra kiliselerde de hıristiyanlar tarafından kullanılmıştır. Onun dini zerdüştleri kızdırdı ve Mani başka insanlara ibret olsun diye çaprazlama öldürüldü ve resimli kitapları yakıldı. “Rivayettir ki Abbasi devrinde (MS 923) 14 sandık kitap (Mani peygamberin taraftarlarına ait) yakılırken süslemeleri olan altın ve gümüş o devirde çeşme olup akmış (altın ve gümüş kullanımı ışık mukaddes olduğu içindir ve rengi ışığın ilk kızı gibi tanıyıp ve o yüzden bir minyatür parçası renk ile doludur)”.[6]

Mani'den kalan eserler insana Islamdan sonra yapılan eserleri anımsatıyor. Ve öz kitabında bu eserlerin İran'da eski zamanda yapıldığı manivilerin Sasaniler zamanında yapılan eserlerden Türkistana götürüp, orada büyük eserler yapip ve bu sanatı genişlettiler.

[6] R. Sheila Canby, *Persina Painting/ Naggaşi-ye İrani*, (Terc. Mehdi Hoseyni), Daneşgahe Honar Yayınevi, Tahran 1378. h.ş., s. 34.

2.5. ABBASİ, BAĞDAT VE SELÇUKLU DEVİRLERİ

Selçuklu Türkleri 1010 yılında Horasanda Bağımsız bir devlet kurduktan sonra İran, Azerbaycan, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'yu da ele geçirerek büyük bir imparatorluk haline gelmişlerdir. İmparatorluğun kurucusu Tuğrul Bey 1055'de Bağdat'ı almış ve yapılan anlaşma sonucu halife sadece ruhani bir lider durumuna getirilmiştir. Büyük Selçuklu hükümdarlarından Melik Şah'ın 1092'de ölümünden sonra çıkan siyasi karışıklıklar sonucu İmparatorluk parçalanarak dört büyük Selçuklu devleti oluşmuştur. Bunlardan en uzun ömürlü olanı Anadolu Selçuklularıdır. Diğer Selçuklu devletleri siyasal nedenlerle parçalanmış.

Selçuklular devrinden günümüze gelen minyatürlü elyazmaları genellikle, İmparatorluğun dağılmasıyla ortaya çıkan Mezopotamya ve çevresindeki bölgesel hükümetlerin ve Anadolu Selçuklu devletinin egemen olduğu yörelerde hazırlanmıştır. Bağdat'tan Anadolu'nun içlerine kadar uzanan geniş bir alan içinde kalan Konya, Diyarbakır, Musul ve Bağdat gibi şehirler bu dönem minyatür sanatının korunduğu önemli sanat merkezleri olmuştur. Minyatürlerin bir kısmı Abbasiler devrinde Antik kaynaklardan derlenmiş ve Arapçaya çevirileri yapılmış tıp, botanik, mekanik ve astronomi bilimsel konulu eserlerde yer alır. Bilimsel konulu eserlerden bazılarında Antik, Bizans resim sanatının etkileri görülmesine rağmen, bu dönem minyatür sanatına îslami düşünceye uygun soyut bir üslup hakim olmuştur. Bu dönemde mesnevi ve hikaye kitapları gibi edebi eserler de resimlendirilmiştir. Selçuklu minyatür sanatının en ilgi çekici eseri Varka-u Gülşah adlı mesnevide yer alır. XIII. Yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu Devletinin merkezi Konya da hazırlandığı eserin minyatürleri düzeysel bir üsluptadır. Çizgi ve renk erken îslam minyatür sanatının diğer örneklerinde resmi soyutlaştıracak biçimde kullanılmıştır. Figürlerin yer aldığı mekanlar, doğa sembolik olarak belirtilmiş, resmin zemini kırmızı, mavi renklerle boyandığı gibi, Selçuklu devri diğer eserlerinde görülen motiflerle süslenmiştir. Selçuklu minyatür okulunun Topkapı Sarayında bulunan en geç örnekleri muhtemelen XIII. Yüzyıl sonlarına doğru hazırlandığı tahmin edilen Kalila ve Dimna adlı eserde yer alır. Hayvan masalları kitabı olan Kalila ve Dimna insanların ve hükümdarların ibret almaları için yazılmış hikayeleri içerir. Orijinali Sanskirit dilinde olan eser, Süryani, Pehlevi, Türk, Arap, Fars ve batı dillerine çevrilmiştir. Bu devirin başka eserlerinden Enderzname ve

Semeki-Eyyar Hariri'nin Makamatıdır.[7]

2.6. İLHANH-MOĞOL DEVRİ: TEBRİZ OKULU

XIII. yüzyıl başlarından itibaren Önasya'yı istilaya başlayan Moğollar Hülaku Han zamanında Bağdat'ı alarak İslam İmparatorluğuna son vermişler ve birkaç yıl içinde Moğol İmparatorluğunun hudutları kesinlik kazanmıştır. Gazan Han zamanında îslamiyeti kesinlikle kabul eden Moğollar, Pekin'deki Büyük Han'a bağlı olduklarını belirten İl-Han adından vazgeçerek sadece Han adını kullanmışlardır. Başkent Tebriz'in en parlak dönemi Gazan Han'ın saltanat yıllarına rastlar. Şehir bu yıllarda imar edilmiştir.

Moğol İmparatorluğu döneminde minyatür sanatı Selçuklu üslubundan çok farklı bir görünüm kazanmıştır. Her şeyden önce resimlendirilen eserlerin konusunda büyük bir değişiklik var. Tarihi eserler, dini konular, destanlar, Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneğine bağlanan gerçekçi yaklaşımda minyatürlerle süslenmiştir.

Bu dönemden günümüze gelen eserler Menafi El-Hayvan eserin orijinali 941 yılında hristiyan doktoru İbni Bahtişu tarafından yazılmıştır. Gazan Han bunu Abd' El-Hadi'ye farsçaya çevirtmiştir. bu Eser Maraga'da yazılmıştır. 94 adet resmin çoğu sonraki devirlerde yapılmıştır. Bu eserde Selçuklu resim özelliklerini uzak doğu üslubuyla henüz kaynaşmadan birlikte kullanıldığı görülür. İki aslanı tasvir eden resim Selçuklu resim üslubunun bir devamıdır. İnce kırmızı çerçevenin içinde tıpkı Dios Korides. Ana motif aslanlar kompozisyonunun orta kısmını işgal eder. Olduğu gibi orta motife bir çerçeve teşkil eder. Kompozisyonun yam sıra aslanların tasvirinde görülen ifade ve sola oval yapraklı, kırmızı meyveli ağaç Selçuklu resimlerinden tanıdığımız motiflerdir.[8]

---

[7] Ruin Pakbaz, *Naggaşi-ye İran Az Dirbaz Ta Emruz*, Zerrin ve Simin Yayınevi, Tahran 1380 h.ş. s.61.
[8] Rokneddin Homayunfarroh, "Seyri Der Minyator-e İran", *Honar ve Memari Dergisi*, Hordad ve Tir Ayı, Sayı: 140-141, Tahran 1353 h.ş

Resim 2.1. Menafi El-Hayvan, İki Aslanı

İlhanlı devrinin ikinci önemli eseri El-Biruni'nin El-Asar-El-Bakiya'sının (1301-8) tarihli resimli nüshasıdır. Resimler Menaifı El-Hayvan'daki bazı özellikleri göstermekle beraber, oldukça farklı karakterdedir. Figür üslubu ve renk bakımmdan Selçuklu geleneğine daha bağlıdır.

1298'den sonra İlhanlı hükümdarı Gazan Han, Tebrizde Reb-i Reşidi adlı bir mahalle kurdurdu. Burası çeşitli milletlerden hoca, ilim adamı ve öğrenciyi barındıran büyük bir kültür merkezi haline geldi. Reşit El-Din dünyanın her yerindeki ilim adamlarına haber gönderip Reb-i Reşidi'nin tamamlandığını burada oturup her türlü kaygıdan azade çalışabileceklerini söyledi. 24 kervansaray, 1500 dükkan, 30.000 evbahçeler, hamamlar, depolar, kumaş dokuma, boya fabrikaları, kağıt yapma, ve darphane gibi bir sürü binalar yapılmıştı. Bütün İslam ülkelerinde gelen 1000 kadar öğrenci şehre yerleştirilmişti. Hint, Çin, Mısır ve Şam'dan 50 doktor gelmiştir. Bir çok sanayici ve sanatçı da şehre celbedilmişti.

Reb-i Reşidi üzerine yazılan bir başka önemli doküman vakıfname. Bu şehirde güzel yazı, müzik, resim, kuyumculuk, mimarı ön plandadır.

2.6.1. Resim Eserleri

- Cami El-Tevarih (Moğol ve dünya tarihi)

Bu kitap bir komite tarafından hazırlanmış. Bu komitede iki Çinli, birkaç İranlı, bir Budist rahip ve bir Hristiyan papaz vardı. Bu kitap eski Moğolca yazılmış, Türkçe kısaltılmış, Arapça ve Farsça çevirileri mevcutur.

Bugün yazarlara çağdaş olacak dört resim bu nüshada mevcut. Bunların hepsi eserin ikinci cildi olan dünya tarihine aittir.

- Demotte Şahnamesi ve Miracname bu devre ait eserlerdendir. Demotte Şahname'nin savaş sahnelerinde Cami El-Tevarih Meri hatırlatan bir dinamizm görülür. Tasvirlerinden biri olan İskender'in oyuncak askerlerin savaşını örnek verebilir.

- Kelile ve Dimne

- Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'i

Bu esere ait 5 minyatür 1396 tarihli Hacu Kirmani Hamsesi'ndeki minyatürleri andırır. Ferhad'ı Şirin'in önünde gösteren minyatürde mimari ve figürlerin işlenişindeki kuyumcu gibi işçilik ve zerafet Celayirli Bağdat atölyesini ve Cüneyd nakkaş üslubu hatırlatır.

2.7. İNCU DEVRİ: ŞİRAZ OKULU

İlhanlıların son yıllarında merkezi gücü zayıflamasıyla kuvvet kazanan İncu sülalesi 1303 yılında Fars bölgesinde egemenliği ele geçirir. Mahmut Şah 1325'de Şiraz **ve** İsfahan'ı alır. 1335 yılında İlhanlı hükümdarı Ebu Said'in ölümüyle İncular tamamen bağımsızlıklarını kazanarak 1353 yılına kadar Fars eyaletine hakim olurlar. İncu hakimiyetinden günümüze gelen minyatürlü yazmalarda ortak bir üslup dikkati çeker. Bu üslupda Genellikle metin arasında yer alan minyatürlerin en belirgin özelliği Kompozisyonların zemine gelişimi, zeminin kırmızı veya sarı renge boyanışıdır. Figürler, hikayeci anlatıma uygun olarak resim yüzeyinde irilikleriyle dikkati çekerler. Kompozisyonlar, manzara ve mimari elemanlar sade ve basittir. Zemin ve giysilerdeki süslemelerde Moğol devrinin etkileri görüsnmektedir.

Resim eserleri:

- Firdevs'nin Şahname'si
- Kelile ve Dimne

2.8. MUZAFFERİLER DEVRİ: ŞİRAZ OKULU

İncu sülalesine son veren Muzafferiler, 1353'den itibaren Şiraz'a hakim oldular ve Timur'un 1393'de şehri zaptına kadar bu bölgede hüküm sürdüler. Muzafferiler devrinde Şiraz ve çevresinde resimlendirilen eserlere İncu döneminden tamamen farklı bir üslup hakim olmuştur. Bu dönemde Kitapların boyutları, yazılan ve buna bağlı olarak resim sahası küçülmüş ve minyatür üslubu Celayirli devri örneklerinde olduğu gibi, kitap sanatı kurallarına ve İslami düşünceye uygun soyut bir anlatım kazanmıştır. Yeni üslubun en erken tarihli örneği sergide yeralan Şahname nüshasıdır.

Resim eserleri :

- Bidpai'nin Kelile ve Dimne'si
- Cami El-Tevarih
- Cami El-Tevarih
- Miracname

2.9. TİMURLU DEVRİ (1370-1500)

Iran XIV. Yüzyıl sonlarında Timur tarafından istila edilerek Tebriz, Şiraz, Bağdad gibi İran'ın ünlü sanat merkezleri alınmış ve Timur'un hükümdarlığı zamanında Semerkant önemli bir sanat merkezi olmuştur. Timur'un ölümünden sonra, başkent olan Herat ve önemli bir eyalet merkezi olan Şiraz'da, Timurlu sultanların himayesinde minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir.

2.9.1. Şiraz Okulu

“ XIV. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferilerin idaresinde bulunan Şiraz, 1386 yılında Timur tarafından ilk defa istila edildi ve 1393'de Şiraz ve çevresi kesinlikle Timurluların idaresine geçti. Karakoyunlu Sultanı Cihanşah tarafından 1453 zaptına kadar Timurlu soyundan sultanlar tarafından idare edildi. Timur'un oğlu Şahruh

hanedanının başına geçtikten sonra, Yezd bölgesi Timur'un torunu İskender Sultan idaresine verildi. İskender Sultan daha sonra Şiraz'a bütün Fars bölgesine hakim olarak bağımsız bir hükümdar gibi hareket etti. Bu durum Şahruh'u kuşkulandırdı ve İskender Sultan'ın gözlerine mil çekilerek hazinesi Herat'a götürüldü ."[9]

Timurlu devride İskender Sultan kitap resminin ilk ve en önemli hamisi olmuştur. Onun saltanat yıllarında çok sayıda ve yüksek kalitede resimli eserler hazırlanmıştır. Bu eserler genellikle Emir Hüsrev Dehlevi, Nizami gibi ünlü şairlerin eserlerini içeren antolojilerdir. Ayrıca, Astronomi ve astrolojiyle ilgili bilimsel eserler, gerek antolojilerin içinde gerekse tek başına resimlendirilmiştir. Topkapı Sarayında, İskender Sultanın Fars valiliğinin ilk yıllarında Yezd'de hazırlanmış devrin üslubunu yansıtan minyatürlerle süslü bir antoloji vardır. İskender Sultan'dan sonra Şiraz valisi olan İbrahim Sultan devrinde resimlendirilen eserlerde üslup sadeleşir. Bunun nedeni İskender'in himayesinde bulunan yetenekli sanatkarların Şahruh tarafından Flerat'a götürülmesidir. İbrahim Sultan adına hazırlanan çok az eser günümüze gelmiştir. Bunların en önemlisi Oxford Bodleian Kütüphanesinde bulunan Firdevsi Şabnamesidir.

Bu dönemdeki Minyatürlerde, sadece peyzajlar, ince uzun ve az sayıda figürün yer aldığı basit kompozisyonlarla dikkati çeker. Bu döneme ait minyatürlü "Aca'ib al-Mahlûkat" nüshası Topkapı Sarayında mevcuttur.

1451 yıllarda Şiraz ve Yezd'de bir çok minyatürlü yazma hazırlanmıştır. Genellikle Nizami'nin Hamsesinin resimlendiği ve kitap boyutlarının küçük tutulduğu dikkati çeker. Bu dönemin üslubun karakteristik özellikleri Hareketli bir çizginin şekillendirdiği kukla gibi küçük figürler, süngerimse kayalıklar, basit bitki örtüsü ve genellikle metin arasında enine gelişen kompozisyonlardır.

2.9.2. Herat Okulu

Timur'un öldükten sonra tahta geçen Şahruh'un saltanat yıllarında oğlu Baysungur Herat'daki sarayında büyük bir sanat atölyesi kurmuştur. Bu atölyede daha önce Şiraz'da İskender Sultan'ın himayesinde çalışmış olanlar ve Baysungur'un 1420 yılında Tebriz'den getirdiği seçkin sanatkarlar bulunurdu. Atölye, Tebrizli ünlü Hattat Ca'fer'in

[9] Anmarı Kurkıyan Anmarı, *Bagha-i Hayal: 7 Gern Minyatür-i İran,* (Terc. Parviz Marzban), İntişarat-i Fürüzanfer, Tahran 1998, s. 33.

yönetiminde çalışıyordu. Hattat Ca'fer tarafından Baysungur'a yazılmış bir rapor sanatkarın çalıştığı bu atölyenin 1427 yılındaki faaliyetini göstermektedir ki bu rapor Topkapı Sarayındaki bir albümde yer alır. "Kütüp-hane" adı verilen bu atölyede çalışan ünlü sanatkarlar arasında Emir Halil, Mevlana Ali, Hace Gıyaseddin gibi musavvar-nakkaşlar ve Sultan Ahmet Celayir'in sarayında çalışmış olan mücellid Mevlana Kıvameddin gibi cilt ustaları en ünlüleriydi. Baysungur'un himayesinde çalışan atölyede İslam kitap sanatı ve minyatürü büyük bir hız kazanmış ve eşsiz eserler hazırlanmıştır. Baysungur'un genç yaşta ölümünden sonra, Timurlu soyundan sanat sever sultanların himayesinde Herat minyatür okulu varlığını korumuş ve yüksek kalitede resimli eserler yapılmıştır.

Herat minyatür okulunun son görkemli dönemi Sultan Hüseyin Baykara'nın saltanat yılarına rastlar. Sultan Hüseyin Baykara'nın sanat atölyelerinde hattat Sultan Ali Meşhedi, İslam dünyasının en önemli nakkaşı Behzad ve Aka Mirak, Kasım Ali gibi sanatçıların çalışmalarıyla muhteşem eserler hazırlanmıştır.

"Behzad'ın yönetiminde hazırlanan minyatürlerin en belirgin özellikleri realist figürler, sahnenin bir köşesinde görülen iri çınar ağaçları, kompozisyona belirli bir derinlik verecek şekilde yerleştirilmiş ve çizilmiş cepleri yazı ve çinilerle süslü köşkler, mimari elemanlar, renk tonlarının son derece iyi ayarlanışıdır".[10]

Sultan Hüseyin Baykara'nm 1507 yılında ölümü ve Herat'ın önce Özbekler, sonra Safeviler'in idaresine geçmesiyle yüzyıldan fazla süren Timur egemenliği sona ermiş ve Herat'ın ünlü nakkaşlarından bir kısmı Özbekler'in merkezi Buhara'da, bir kısmı ise Tebriz'de Safevi sarayın'da çalışmaları sürdürmüşlerdir.

2.10. KARAKOYUNLU TÜRKMENLERİ DEVRİ: ŞİRAZ VE BAĞDAT OKULU

Karakoyunlular ilk olarak XIV. yüzyılın ikinci yarısında Van gölü civarında yerleşmiş bir Türk topluluğu olarak ortaya çıkarlar. Bir süre sonra, beylik haline gelen Karakoyunlular, Horasan hariç bütün İran'a hakim olarak Türkmen İmparatorluğunun temellerini attılar. Cihanşah döneminde Bağdat alınmış ve Fars bölgesi ele geçirilmiştir. Karakoyunlu devri minyatür sanatı Pir Budak'ın himayesinde önceleri Şiraz da

[10] A. Soudavar, *Rıza Abbasi ve Nakkaşi-i Isfahan,* (Çev.: Hemidi, Feslname-i Hüner), s. 28, (H.g.1374/M.1995), ss. 315-346.

gelişmiştir. Karakoyunlu devri minyatürlü eserleri Pir Budak'ın himayesinde Şiraz ve Bağdat'ta hazırlanmıştır. Şiraz'da yapılan eserlerde farklı üsluplar dikkati çeker. Bunların bazılarında Timurlu Şiraz okulunun etkileri görülür. Herat'ın 1458'de işgalinden sonra Şiraz'da hazırlanan bazı yazmalarda Herat okulunun kuvvetli etkileri hissedilir. Bu durum Budat'ın Herat dönüşü beraberinde bazı sanatkarları Şiraz'a getirdiğini gösterir.

Resim Eserleri:

- Nizaminin Hamse'si
- Firdevsi'nin Şehname'si
- Emir Hüsrev Dehlevi Divanı

2.11. AKKOYUNLU TÜRKMENLERİ DEVRİ: ŞİRAZ VE TEBRİZ OKULU

Doğu Anadolu'da yerleşmiş Akkoyunlulur XV. yüzyılın başında devlet haline geldiler. Uzun Hasan bu tarihten itibaren devlet merkezi olarak Tebriz'i seçti ve burada imar faaliyetlerini başlatarak Heşt Bihişt sarayını yaptırdı. Akkoyunlu hükümdarları içinde minyatür sanatını koruyan en önemli hükümdarlar, Sultan Halil ve Yakub olmuştur. Sultan Yakub'un saltanatının sona ermesinden çeşitli Akkoyunlu sultanları batı Azerbaycan, İran ve Fars bölgesinde 1502-1507 yıllarında Şah İsmail ile yapılan savaşlardaki yenilgiye kadar hüküm sürdüler.

“Uzun Hasan'ın saltanat yıllarında Şiraz valisi olan oğlu Sultan Halil'in himayesi altında, Şiraz'da minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Sultan Halil döneminde, Şiraz'ın eyalet karakteri gösteren kalıplaşmış üslubunun akademik kalitede örnekleri verildiği gibi, kısmen Herat etkisi hissedilen değişik orijinal üslupta minyatürlü yazmalar da hazırlanmıştır. 1478'den itibaren Tebriz sarayında, Sultan Yakub'un himayesinde çalışan bir çok ünlü ve yetenekli nakkaşın daha önceleri Sultan Halil'in emrinde Şiraz'da çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca, 1469 yılında Sultan Uzun Hasan'ın. Timurlulan Karabağ'da yenilgiye uğratması üzerine himayesine aldığı Heratlı İlim adamları ve sanatkarlar da Şiraz'daki atölyede toplanmış olmalıydı. Şiraz okulu Sultan Halil'in ölümünden sonra da varlığını korumuş ve pek çok minyatürü eser

hazırlanmıştır.”[11]

Tebriz minyatür okulu Sultan Yakub'un saltanat yıllarında en üst düzeye ulaşmıştır. Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki yanlışlıkla Fatih albümü olarak tanınan iki ünlü albümdeki eserlerin çoğunun onun devrinde hazırlandığı bilinmektedir. Albümlerdeki resimlerin kuvvetli Uzakdoğu etkileri taşımaları Tebriz Sarayındaki sanat ortamının çok yönlülüğünü ve zenginliğini belirtir. XV. yüzyılın en muhteşem minyatürlerinin bulunduğu biri Nizami Hamsesi’dir. Bu eser Sultan Halil tarafından başlatılmış, Sultan Yakub'un himayesinde Tebriz de yazılmış ve minyatürleri, üstad Şeyhi ve Derviş Muhammed tarafından yapılmıştır.

2.12. SAFEVİ DEVRİ

“İran'ın Kuzey Batısında yerleşmiş olan Safeviler, Şah İsmail'in idaresinde Akkoyunlu Türkmenlerini yenerek Tebrizi aldılar ve Safevi İmparatorluğunun temellerini attılar. Birkaç yıl süren mücadeleden sonra önce Şiraz, daha sonra Horasan ve Herat'ı aldılar. Şah İsmail'in saltanat yılları Osmanlı Sultanı Yavuz Sultan Selim'e karşı uğradığı yenilgi ve Tebriz'in Türkler tarafından işgali bir tarafa bırakılacak olursa, İmparatorluğun kurulduğu, siyasal açıdan parlak bir dönem olmuştur. Şah İsmail'in ölümünden sonra yerine geçen oğlu Şah Tahmasp'ın saltanat yıllannda başkent Tebriz Osmanlılar tarafından 1534, 1538 ve 1548'de üç kez işgal edilmiş ve bunun üzerine Safevilerin başkenti Kazvin'e taşınmıştır. Tahmasp'ın ölümünden sonra tahta çıkan en önemli sultan Şah Abbas'tır. Şah Abbas İmparatorluğun merkezini İsfahan'a almış ve şehirde büyük bir imar faaliyetini girişmiştir. Safevi İmparatorluğu, Afganlıların 1722'de istilasına kadar varlığını sürdürmüştür.”[12]

2.12.1. Tebriz Okulu (1502-1548)

Tebriz minyatür okulu 1514'de Akkoyunlu Türkmenleri minyatür üslubunun kuvvetli etkisinde kalmıştır. 1514'den sonra Safevi Tebriz minyatür sanatında yeni bir aşama görülür. Bunda, Şah İsmail'in 1510'da Horasan ve Herat'ı fethedişi ve ünlü ressam Behzad'ı ve diğer sanatkarları Tebriz'e getirişinin büyük payı olmuştur. Bu

[11] Kurkıyan, s. 14.
[12] Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *İslam Minyatürleri*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1979, s. 34.

dönemden Heratlı sanatçılar tarafından resimlendirilmiş eserler günümüze gelmiştir. “Safevi resminin en karakteristik özelliği, yüzyılın sonlarına kadar devam eden ve devrinin modasını aksettiren sarıklardaki "tac-ı haydari" denilen uzun kırmızı serpuşlardır.”[13]

Tebriz minyatür üslubunde zengin renk skalası, aşırı yüzey süslemeciliği, kalabalık ve gösterişli kompozisyonları, son derece itinalı işçiliğiyle dikkati çeker.

Tebriz Okulu'ndan Örnekler:

- Firdevsi'nin Şahname'si
- Nizami'nin Hamse'si

2.12.2. Kazvin Okulu

1548'de Kazvin'in başkent olmasıyla Tebriz Sanat atölyeleri bu şehre taşınmıştır. Şah Tahmasp devrinde ve sonraki yıllarda Kazvin, yüksek kalitede minyatürlü yazmaların hazırlandığı önemli bir sanat merkezi olmuştur. Önceleri Tebriz okulunun üslup özelliği sürdürülürken, daha sonra kısmen farklı bir üslup yerleşir. Kazvin okulunun karakteristik özellikleri Genellikle resim çerçevesini aşan zarif doğa kesitleri, yuvarlak güzel yüzlü, ince uzun figürler, vertikal hatların egemenliğidir. Edebiyat, resim, tıb, astronomiyle ilgilenen ve 5000 mısralık divan yazarı İbrahim Mirza için Sebzevar'da hazırlanmış minyatürlü bir eser Saray Kütüphanesindedir. Yine Saray Kütüphanesinde Horasan bölgesinde Tun kasabasında hazırlanmış bir yazmada da Kazvin Saray üslubunun en kaliteli minyatürlerine rastlanır. Topkapı Sarayında Kazvin minyatür üslubunu yansıtan önemli minyatürlü yazmaların yanı sıra, bu devre ait pek çok desen, tek figür çalışmaları, portreler ve minyatürün yer aldığı albümler bulunmaktadır.

Kazvin Okulu'ndan Örnekler

- Firdevsi'nin Şehname'si
- Nizamın Hamsesi

[13] Çağman, Tanındı, s. 38.

2.12.3. Şiraz Okulu

"Yüzyıllar boyunca minyatür sanatı merkezi olan Şiraz, Safeviler devrinde de önemini korumuş ve XVI. yüzyıl boyunca bir çok minyatürlü yazma hazırlanmıştır. Şiraz atölyelerinde XVI. yüzyıl başlannda hazırlanan eserlerdeki minyatürlere, geç "Şiraz Türkmen" minyatürünün kuvvetli etkisinin görüldüğü dekoratif bir üslup hakim olmuştur."[14] Yüzyılın ikinci çeyreğinde Şiraz atölyelerinden hazırlanan bu dönemin bütün sayfalarını belirten akademik kalitede pek çok eser günümüze gelmiştir. Genellikle pastel tonların seçildiği uyumlu renkleri, altın yıldızın bol kullanışlı ve kaliteli işçilikle dikkati çeken bu minyatürlerde Safevi dönemine özgü dikine gelişen oldukça başarılı kompozisyonlar denenmiştir. bu döneme ait ilgi çekici malzeme Saray kütüphanesinde oldukça vardır. Bunlar arasında aynı sanatçı tarafından yapıldığı anlaşılan bir grup eserden birinde müzehhip Hüseyin'in imzası görülür. XVI. yüzyılın ikinci yarısında, 1570 'den sonra Şiraz atölyelerinde hazırlanmış eserlerdeki minyatürler kısmen farklı üsluptadır. Bu dönemde hazırlanan kitapların boyutları genellikle büyük tutulmuş ve bununla orantılı olarak tam sayfa boyunda yapılan minyatürlerin sahası da genişlemiştir.Minyatürlerde Kazvin saray üslubunun etkilerinin görülmektedir ve eflatun rengin bolca kullanıldığı nakışlaşmıştır. peyzajlar, konunun tamamen değerini yitirdiği, çok sayıda figürün yeraldığı karışık kompozisyonlar Şiraz okulunun tipik özellikleridir.

Şiraz Okulu'ndan örnekler

- Firdevsi Şahname'si
- Ali Şir Nevai Divan
- Sadi'nin Külliyat'ı

2.12.4. Isfahan Okulu

Isfahan Okulu; İslam sanatı açısından oldukça önemli bir yer işgal eder. 1598'de başkentin İsfahan'a taşınmasıyla Safevi resim sanatında yeni bir dönem başlar. Daha çok mimariye ilgi duyan Şah Abbas, İsfahan'da çeşitli abidevi yapılmış ve saray duvarlarını resimlerle süsletmiştir. Bu dönemde batıya açılma başladı.Onun zamanında

[14] Lale Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazli Ustalar Ve Osmanli Okurlar: Xvi. Yüzyil Şiraz Elyazmalari*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.

Isafhan'da hazırlanmış minyatürlü yazmalar, desenler, tek veya grup portreler albümler içinde günümüze gelmiştir. Isfahan okulu minyatürlerinde insan figürlerinde kişilik önemli, bacak ve gövdeleri uzun, başlarında devrin modasını aksettiren dağınık sarıkların bulunur. Isfahan üslubunun en ünlü temsilcisi Rıza-i Abbasi adlı sanatçıdır. Şah Abbas ölümünden sonra Isfahan okulunun varlığmı sürdüren nakkaşları arasında Muhammed Kasım, Sadıki Beg, Muin musavvir en ünlüleridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKLER'DE MİNYATÜRÜN TARİHİ TANIMI

İslâm dünyasında Türkler 9. asırdan bu yana en büyük siyasî kuvvet olarak rol almışlardır. Türklerin tarihinde minyatür sahası yakın zamana kadar ihmal edilmiş ve düzeltilmesi uzun zaman gerektiren hatalar ortaya çıkmıştır.

Türklerde resim ve minyatür sanatlarının tarihi, onların Orta Asya'da tarih sahnesine çıktıkları devirlere kadar uzanır. Resim ve minyatürün bir Orta Asya Türk sanatı olduğu, XIX'uncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana, arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya toprakları üzerinde yapılan kazı ve araştırmalar4 neticesi kesinlikle ortaya konmuştur.

Orta Asya'da Türklerin en eski resimleri hakkında Çin tarihlerinde birçok bilgiye rastlanmış olup, adı geçen tarihlerde Göktürklerden bahsolunurken, Türklerin büyüklerine ait mezarlar üstüne birer bina inşa ettikleri ve bu binaların duvarlarını ölünün hayatındaki çeşitli hâdiselerin resimleri ile süsledikleri ifade edilmektedir.

"Eski Türk sanatının mümessilleri Uygur Türkleridir. M.Ö. I'inci yüzyıldan. M.S. XIII'üncü yüzyıla kadar Orta Asya'da ayrı ayrı devletler kurarak yaşayan Uygur Türkleri, güzel sanatlar, özellikle resim ve minyatür sanatı sahasında önemli bir yer işgal etmişlerdir."[15]

resim sanatı Alanında Türkler, üç din çerçevesi içerisinde faaliyet göstermişlerdir. Bu uç din Maniheizm, Budizm ve İslâm devirleridir.

Mani ve Budizm dinlerinin sâlikleri Uygurlar, Mani'nin kitabını birçok nüsha olarak istinsah edip çoğaltarak, resimlemişlerdir. Budi'likle ilgili kitapları da aynı şekilde resimleyen Uygur Türkleri, Buda mâbet ve manastırlarının duvarlarını Buda'nın hayatına ait dinî resimlerle süslemişlerdir. "Orta Asya'da yapılan kazı ve araştırmalar, Uygur-Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), resimli ve minyatürlü kitaplar, M.S. Vll-IX'uncu yüzyıllarda bu sanatların Uygurlarda ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça ortaya koymaktadır." [16]

---

[15] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 275.
[16] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, Maarıf Basımevi, İstanbul 1956, s. 92-93.

Hoçu harâbelerinde bulunan bu Maniheist duvar resim ve minyatürleri, Türk resim ve minyatürünün günümüze kadar bilinen en eski örneklerindendir. Bu duvardaki çalışmalar ve minyatürlerinde vakıf yapan erkek ve kadınlar, Uygur rahipleri, müzisyenler, Uygur prensleri ve çeşitli konular tasvir edilmiştir. Budizm ve Maniheizm dinlerine ait olan bu resimlerde kompozisyon simetrik ölçüye göre ve sıralama şeklindedir. Uygurların minyatür, Resim ve heykelin İslâm dünyasında yayılmasında büyük rolü varmıştır.

"İlhanlı devrinde Yakın Doğuda çalışan Ahmet Musa'nın bulunan -Mi'râc-nâme-sinde Uygur sanatının tesirleri tesbit edilebilir. İlhanlı devrinde Yakın Doğuya resimli Budist mâbetleri yapıldığı malûmdur. İlhanlıların İslâm devrinde ise, köle olduklarına göre muhtemelen gayr-i müslim olan Türk sanatkârları Yakın Doğuya getirildi. Bu zamanda Yakın Doğu İslâm sanatına Uygur sanatının ve Tun-huang Budist sanatının tesirleri Selçuk devrinden bile fazla girdi."[17]

İslâm dünyasında Resim ve heykelin yayılmasında Türk sanatının büyük rolü var, biri Selçuklularla, diğeri de Uygurlar. Moğol devrinde pek çok Uygur kâtip ve sanatkâr İslâm dünyasına gelip ve minyatürün canlanmasına ve gelişmesine tesir etmişti.

Uygurların kitap resimleme sanatı, duvar resimleme sanatının aynıdır. Sadece aralarında olan fark şu ki kitap resimleri, duvar resimlerine göre küçük ölçüde yapılmışlardır.

Moğolların İran'ı istilâsından sonra İslâm minyatür sanatında büyük bir değişme görülür ve İslâm minyatürüne Uygurlu nakkaşların üslûbu hâkim olur. XIV'üncü yüzyılın ilk yansında İran'a hâkim olan İlhanlılar devrinden, günümüze kalan Reşidü'd-din'in[18], *Câmi-u't-Tevârih* adlı eserindeki minyatürler, bu üslûbun en güzel örneklerindendir.

Moğolların İran minyatür sanatına getirdikleri yeniliklerden biri de, dinî konulu kitapların resimlendirilmesidir. Tebriz ve Bağdad çevresinde hüküm süren Celâyirîler zamanından kalan şehnâme'deki minyatürlerde de Uygur Türk tesiri açıkca göstermektedir.

---

[17] Emel Esin, "İsra Gecesi - Uygur Mi'râc-Nâmesi'nde Cennet Tasvirleri", *Türk Kültürü*, Yıl: IV, 47(9), 1966, s. 117.

[18] Reşidü'd-Din Fazlu'llah Muhammed, *İlhanlılardan Olcaytu Mehmed Hudabende'nin Veziri* (Ölümü H. 718- M. 1318).

İran'da Tebriz ve Bağdad okulun minyatürlerinde görülen tipler Orta Asya tipleridir. Bunu Elbiselerde, oturuş tarzında, diz çökmelerde ilk bakışta belirgin bir şekilde göre biliyoruz. "Mani dinine mensup Uygurların VII-IX'uncu yüzyıllarda *Burkan-Sanem* denilen mâbetlerinin duvarlarına yaptıkları ve *Bezeklik* tâbir olunan duvar resimleri ile, İslâm dünyasında yapılmış olan minyatürler arasındaki açık ve kesin benzerlik, İslâm minyatür sanatına tesir etmiş olan hakikî kaynağı gösterir."[19]

Moğol, İran ve Arap minyatür üslûplarının başlangıcı, Uygur nakkaşlarının minyatürlü yazmaları ve daha sonra da Doğu Türkistan'dan iran'a getirilen sanatkârlar vasıtasiyle başlamış ve gelişmiştir.

Uygurlu kâtip ve nakkaşlar IX'uncu yüzyılda Bağdat, Meraga ve Tebriz'e gelmiş ve İslâm minyatüründe parlak devreyi açmışlardır. Bu suretle bu sanatkârlar en müsait şartlar içerisinde çalışma imkânı bulmuşlardır.

İran, Mezopotamya ve Anadolu, Xl'inci yüzyılın ikinci yarısından tamamıyla Selçuk Türklerinin hâkimiyetine tâbiydi. Yani, sözü edilen tarihler arasında İslâm dünyasının hakikî hâkimi Selçuklu Türkleriydi. Bağdad'ta ilk İslâm minyatür mektebini açanlar Selçuklu Türkleri olmuştur. Bu yüzden Selçuklu çığırı şeklinde tarif edebileceğimiz bu mektebin minyatürleri, Selçuklu sultan ve emirlerinin kâtip ve nakkaşları olan Uygurlu Türkler tarafından geliştirilmiştir.

Büyük Selçuklular devrinde minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiş, fakat bu eserler günümüze kadar gelememiştir. XIII'üncü yüzyılın başından günümüze kalan *Varka ve GülÇah*'ın12 minyatürleri, Selçuklu mektebinin en eski ve tek örnekleridir.

İslâm minyatür sanatının Bağdad, Herat, Tebriz üslûp ve ekolleri hakkında Batılı sanat araştırıcıları, bu devir Türk minyatüründen ya habersiz görünmüşler veya görebildikleri belli sayıdaki malzemeye inhisar ederek ondan birkaç satırla söz etmişler.

İstanbul'un fethinden sonra, bütün güzel sanat kollarında olduğu gibi, minyatür sanatı da, Fâtih'in himayesi altında gelişme imkânı bulmuştur. Fâtih o kadar sanata değer veriyordu ki yeni sarayında bir nakışhane kurmuş ve başına da, Baba Nakkaş'ı[20]

---

[19] İsmet Binark, *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanati,* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1978, s. 112.

[20] Süheyl Ünver, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958, s. 4.

getirmiştir. Bu nakışhanede Fâtih'in özel kütüphanesi için çok kitap istinsah edilmiş. Bu kitaplar müzehhibler tarafından çok ince ve detaily bir dikkat ve özenle tezyîn edilmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve mücellidler tarafından ciltlenerek nakışlı kaplar içinde padişaha takdim edilmişlerdir.

Fâtih'in sarayında Sinan Bey adında bir nakkaşbaşısı da vardı. Bu nakkaş Venedik'te resim eğtimi aldığını rivayet olunmaktadır. Sinan Bey tarafından yapılmış Fâtih'in bir portresi Topkapı Sarayı'nda bulunmuştur. Nakkaş Sinan Beyin talebelerinden Bursa'lı ressam ġelbizâde Ahmed de, Şebih (yani portre) yapmakta çok mahirdi.

Topkapı Sarayı Hazine Dairesi'nde *Fâtih Albümü* diye tanınan ve Siyah Kalem (Akkoyunlu Yakub Bey) imzasıyla birçok resimleri ve diğer ressamların eserlerini ihtiva eden minyatür kolleksiyonun vardır. Fâtih Albümü'ndeki minyatürlerde etnolojik unsurlar, Şahıs elbiseleri, çehreler ve tipler tamamen Türk'tür.

Kanunî devrinde daha da gelişen minyatür sanatında, İbrahim Çelebi,Kıncı Mahmut, Nakkaş Osman, Nigârî (Haydar Reis), Kefeli Hasan Çelebi ve Mehmet Bey gibi büyük üstadlar yetişmişlerdir.

"XVII'inci yüzyılda Nakşî, XVIII'inci yüzyılda da adı renk vuran anlamına gelen Levnî minyatür sanatının en büyük isimlerindendiler. Bunlardan lll'üncü Ahmed'in saray nakkaşbaşısı olan Levnî'nin eserleri bilhassa dikkate şayandır. Sultan lll'üncü Ahmed'in nakkaşbaşısı olan Levnî, özellikle lll'üncü Ahmed'in oğlu şehzade Süleyman'ın sünnet düğünü için şâir Vehbi'nin yazdığı Sûrnâme'yi süsleyen 137 adet minyatürü ile tanınmıştır. Levnî, Türk minyatüründe kendine mahsus bir mektep tesis eden büyük bir ustadır."[21]

"İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesinde, Üniversite ve Fâtih Millet kütüphanelerinde, Londra'da British Museum ve Paris'te Bibliothèque Nationale'de Türk minyatür sanatının en güzel örnekleri mevcuttur. Topkapı Sarayı Müzesinde çeşitli kitaplar ve albümler içerisinde 13.533 adet minyatür olup, bunlar XII-XVIII'inci yüzyıllar arası çeşitli devirlere ait örneklerdir. Bu minyatürler 451 cilt kitap ve albüm

[21] Suut Kemal Yetkin, ***İslâm Sanatı Tarihi***, Ankara Kitabevi, Ankara 1954, s. 315.

içerisinde toplanmıştır."[22]

Osmanlı-Türk minyatüründe portre resmi, saray hayatı, tarihî konular, savaş sahneleri, muharebe ve muhasaralara ait konular ele alınmıştır. Osmanlı minyatürünün en belli özelliği, tarihî konulu kitapların resimlendirilmesidir. Sûrnâme ve Hünernâmeler bunun en güzel örnekleridir. Osmanlı minyatürünün o zamana kadar devam etmiş olan klâsik üslûbunda değişiklik yapan Levnî adlı sanatçısıdır.

Türk minyatür sanatı kullandığı çizgi, renk ve kompozisyonlarda kendine has özelliğe sahiptir. Türk minyatüründe üslûba yüksek derecede ehemmiyet ve önem verilmiş. satıhta birliğin sağlanabilmesi için kompozisyon tertibinde üç buutlu cisimler serpiştirilmesi yerine figürleri üstüste sıralama tercih edilmiştir. Bu suretle geri plânda yer alacak figürlerin küçülerek renk ve desen zenginliğini kaybetmeleri önlenmiştir. Minyatürlerde hâdiseler ve tabiat, romantik bir taşkınlık yerine, sade ve rahat çizgiler, saf bir renk ferahlığı ile çizilmiştir. Osmanlı devri Türk minyatüründe de Orta Asya duvar resimlerinde kullanılan toprak kırmızısı, lâl, yeşil, portakal sarısı, mavi, mor, pembe ve kahverengi gibi renkler kullanılmıştır.

3.1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TÜRK MİNYATÜR SANATI

Anadolu'da Mevlana müritlerinin ve zengin sınıfın desteğile sanat merkezleri kuruldu ki bu sanat merkezleri minyatür ve kitap resim sanatına çok önem verdiler.

SANAT MERKEZLERİ

- Konya
- Bağdat
- Musul
- Diyarbakır
- Rey
- Kaşan
- Beyşehir gölü civarı

12. ve 13. Yüzyılda Diyarbakır şehirde yaklaşık 140.000 cilt kitap olduğu bilinmektedir.

---

[22] Filiz Öğütmen: "12-19. Yüzyıl Arasında Minyatür Sanatlıdan Örnekler", *Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü Rehberi*, Ankara 1966, s. 1.

Anadolu Selçuk minyatürlerinin varlığı bilinmektedir ama Bugüne kalan örnekler yeteri kadar az olması bile bunların devrin minyatür üslubuna uyduğu ve Selçuklu döneminin bir parçası olduğu şüphesizdir.

Dönemin önemli üç kitap minyatürlerinden örnekler:

Kitabın Adı		Yazarı	Metni
Suvar el-Kevakib el Sabita	10.yy.	El-Sufi	Astronomi
AlmagestSK.Fatih 3422	1135/Mardin	Batlamyus	Yıldızlar ve Burçlar
Kitab-ül El- HaşaişT.S.M.A. 2127	1152-76/Silvan	Meyyafarikin	Botanik Medica
El-Hiyel el-hendesiyeT.S.M.A.3472	1206/Diyarbakır	Ebu'l-izz el-Cezeri	Otomasyonlar
Hariri'nin Makamat'ıPBN.A.3929	13.yy./Diyarbakır1054-1122	Osman ibn Muhammed	50 Hikaye
Varka ve GülşahT.S.M.H.841	1220/Konya	Abdülmümin b. Muham. el-Hoy.	Aşkın hazin öyküsü
Kelile ve DimnePBN.A.3465 /TKS.H 363	İ.S.4.yy/Hindistan	Bidbay(Beydeba)	Hayvan Masalları
Kitab el-Baytara	15.yy. önce		Baytarlık
Kitab el-Agani	13.yy.		Şarkılar Kitabı
Kitab-ı Tıryak	12.yy.		Hekimlik

3.1.1. Varka ve Gülşah Mesnevisi

11.yüzyılda Bu eser bir Arap şairinin, Urva ibn Hizam'ın, hikayesine dayanan Ayyuki tarafından Farsça yazılıp Gazne'vi Sultan Mahmud'a takdim edilmiştir.

Bir takım entrikalardan meydana gelen bu aşk hikayesi İslam sanatındaki resimli nadir aşk konulu minyatürlerindendir.

Resim 3.1. Varka ve Gülşah Albümünden,Şam Hükümdarının (ortada) Varka ve Gülşah'la Saray Bahçesinde Konuşmaları. 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.57b)

Resim 3.2. Varka ve Gülşah albümünden, Şam Hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı Terk Eden Varka'yı (atlı) Uğurlamaları 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841, s.62a)

Resim 3.3. Varka ve Gülşah Albümünden, Zengin Ağaç Motifleri Arasında Varka ve Gülşah Birbirlerine Sarılmış Olarak Veda Etmektedirler. 13.yy. Başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.33v)

3.1.2. El-Hıyel el-Hendesiye

"12. yüzyılın ikinci yarısında Artuklular'ın hizmetine giren mühendis Ebu'l -izz el – Cezeri, Diyarbakırlı emir Mahmud b.Muhammed b.Karaaslan'ın isteği üzerine teknik buluşlarını el-Hıyel el-Hendesiye isimli kitapta toplar. El-Cezeri temeli Arşimet ve sonrası bilginlerin buluşlarına dayanan eserinde suyun ve dişlilerin hareketiyle çalışan aletleri anlatır. Aletlerin bütününün ve parçalarının ayrıntılı tasarımlarını renklendirerek çizer. İçinde otomatik çalışan saatlerin, otomatik hareket eden insan ve hayvanların fıskiyeli havuzların ve benzeri aletlerden oluşan tasarımlar bulunmaktadır. Bu eserin bilinen ilk kopyaları 1205-06 tarihindendir. Çizimler Selçuklu üslubu içermektedir."[23]

[23] Öney **Gönül**, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 128.

Resim 3.4. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) İçki Sunan İbrikli Otomatik Köle (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472,H.414,Ahmed III,s.121b)

Resim 3.5. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) Tavus Kuşu Ağzından Içki Akıtan Otomatik Musluk (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472,H.414,Ahmed III,s.136a)

Resim 3.6. El-Cezeri'nin Kitab fi Marifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) Otomatik Çalgılı Saat Tasviri (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A. 3472, H.414, Ahmed III, s.88b)

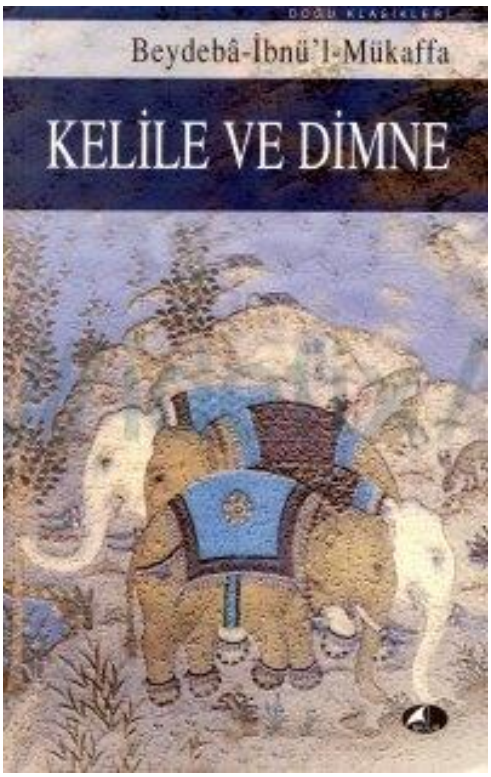
3.1.3. Kelile-i Dimne

Bu eserin orjinalı M.Ö. 1. Yüzyılda Beydaba tarafından Hint hükümdarı zamanında 5 bölümde ve sanskirit dilinde yazılmış. İslamdan sonra İbn-i mukafa bu esri arapçaya çevirdi. İranda da Sasani zamanında Nasr-ullah Munşi tarafından arapça nushesinden Orta Farsçaya çevirildi. Kelile ve Dimne Fabl tarzında hikâyelerden oluşan öğretici ve eğitici bir eserdir. Fabl türünün ilk ve en önemli örneklerinden olan Kelile ve Dimne`deki hikâyeler siyasetten erdeme kadar birçok farklı ve çeşitli konuları ele almıştır. Eser adını ilk bölümündeki bir hikâyenin kahramanı olan iki çakaldan almıştır; bu hikayede "doğrunun ve dürüstlüğün" simgesi "*Kelile*" ile "yanlışın ve yalanın" simgesi "*Dimne*"dir.

Resim 3.7. 15.yy. Pers El Yazması (Aslan ile Tilki)

Resim 3.8. 14.yy. Suriye El Yazması 1300-1325 Civarı (Baykuşlaş ve Kargalar)

Resim 3.9. 15.yy. BİK. Hüseyin Çelebi, 763, y.61b. 1495 (Aslanla boğa mücadelesi)



Resim 3.10. 15.yy. Filler ve Tavşanlar

3.1.4. Hümâyunnâme

Resim 3.11. 15.yy. Filler ve Tavşanlar

Alâeddin Ali Çelebi 'ye asırlar boyu sürmüş bir şöhret kazandıran bir üslûp ve imajlarla ördüğü Hümâyunnâme adlı Kelîle ve Dimne tercümesidir. Hümayunname Âlî'nin, yirmi senelik bir uğraşma sonunda meydana geldi ve yazılış yeri ve tarihi tam olarak belli değil.

"Aşık Çelebi onu Sahn müderrisliğinde, Beyânî II. Bayezid Medresesi'nde, Edirne tarihçisi Ahmed Bâdî de Hüsâmiye (Ekmekçi Köylü) Medresesi'nde iken yazdığını ileri sürerse de Mütercimi Hümâyunnâme Üç Şerefeli'deki Atik Medrese'de iken kaleme aldığını önsözünde bizzat bildirir. Kelîle ve Dimne'nin, Hüseyin Vâiz-i Kâşifi (ö. 910/1505) tarafından Envâr-ı Süheylî adıyla Farsça'ya çevrilmiş şeklinin tercümesi olan Hümâyunnâme, edebî değer ve muhteviyatça Farsça aslını çok aşmış bir eserdir. "[24]

3.1.5. Hümâyunnâme'nin Minyatürleri

Hümâyunnâme'nin sadece edebiyatta değil, minyatür sahasında da kendisini göstermiştir. Farsça Kelîle ve Dimne'ler üzerinde yapılmış minyatür geleneğine

[24] Ömer Faruk Akün**,** *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfi, İstanbul 1989, II, 18.

mukabil, Hümâyunnâme etrafında Osmanlı üslûbuna bağlı yeni bir minyatür zemini doğmuştur. Hümâyunnâme'nin yazılışından on beş sene sonra seksen sekiz minyatürlü nüshası tertip edilmiş. Hümâyunnâme minyatürlerinde Mesnevi ve hikâyeler, Tıp, botanik, astronomi ve mekanik gibi bilimsel konular çizilmiş.

3.1.6. Hümâyunnâme Minyatürlerin Özellikleri

Kişilerin yüzleri yuvarlak ve çekik gözlü olarak gösterilmiştir. Kıyafetlerde Kırışıklıklar görünmemektedir. Figürlerde Başın etrafında halo görünüyör ve bu neden figürü arka plandan ayrı yapmak ve bazı yerlerde de figüre manevi anlamı vermek amaciyla kullanılmıştır. Kafalar vucuttan daha büyük resm edilmişlerdir. Figürlerin Arka planda kırmızı ve mavi gibi kuvvetli renkler ve arabesk tasarımlar kullanılmıştır. yer aldığı mekanlar ve doğa, fonda sembolik olarak gösterilmiştir.

3.2. OSMANLI DEVLETİ (1299-1922) DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI

“Türk resim sanatının "klasikleri" olarak kabul edilen "minyatürler" çağdaş ilkelliğin stilizasyonunu taşıyarak, modern sanata ışık yakmışlardır. Özlerindeki temel niteliklerinden ötürü, çekim güçlerini günümüz sanatçılarına kadar ulaştırmış ve onlara esin kaynağı olmuşlardır. İşte bu nedenlerden ötürü minyatürlere resim sanatımızın çıkış noktası demek yanlış olmaz. Çünkü minyatürler, batı etkisinde Türk resim sanatına içlerindeki dinamikleri ve resim sanatındaki, kendilerine özgü devamlılıklarından ötürü etkili bir ivme kazandırmışlardır.”[25]

Osmanlıca'da minyatüre "Nakış" denirdi. Minyatürler saraya bağlı nakkaşhanelerde, nakkaş yönetiminde pek çok sanatçı tarafından yapılırdı. Atölyede usta, kalfa, çırak ilişkisi vardı. Nakkaş metindeki olayları resimlerken, gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi çizerdi. Minyatürlerde padişah, uzakta olsa bile öndekilerden büyük çizilirdi. Bu onun makan olarak büyüklüğünü gösterirdi. “Uzaktakı ağaç yaraklarına dek, hatta bir geyik kirpiklerine varıncaya dek çizilirdi. Yapılar, ağaçlar yan yatar, dağlar eflatun, gökyüzü yaldız, atlar mavi olabilirdi. Osmanlı minyatür sanatı bir saray sanatıydı. Bu nedenle, padişahların gösterdiği yaklaşım minyatürün yaşaması ve

[25] Berke İNAL "Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri", *Türkiye’de Sanat,* Sayı:4l, Yıl-1999, s. 40.

gelişmesinde önemli bir etkendi.” [26]

Osmanlı İmparatorluğu döneminde sultanların ilgisi ve desteğiyle minyatür sanatında çok çeşitli ve başarılı eserlerin verilmesini sağlamıştır. Osmanlı-Türk minyatüründeki en önemli gelişmeler Fatih Sultan Mehmed döneminde başladı.

3.2.1. Fatih Sultan Mehmed – I. Selim Dönemlerinin Özellikleri

Minyatürlerde av sahnelerini içeren konular Realist bir tarzla işlenmiştir. Tabiata geniş yer verilmiş ve konular dinamik hareketli bir ortamda işlenmiştir.

İçinde insan figürü bulunmayan minyatürlerde, kent, kale, liman görüntülerinin gerçekçi üslupda yapıldı. Bu tarzı yansıntan dönemin en ünlü sanatçısı Nigari’dir. Bu sanatçi Fatih'ten sonraki dönemde portre geleneğini sürdürdü. Nigari Minyatüre yeni boyutlar getirdi.

3.2.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemin Özellikleri

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Türk minyatür sanatı hızlı bir gelişme gösterdi. Bu dönem Osmanlı kitap sanatının en parlak dönemidir. Sarayda Türklerin oluşturduğu Cemat-i Rum ve Iranlıların oluşturduğu Cemat-i Acem adlı iki nakkaş grubu vardır.

Bu dönemin Minyatürlerde Kale, liman ve şehirler topoğrafik bir anlatımla çizilmiştir. minyatürlerde Osmanlı sarayının ekonomik gücü, halkın yaşantısı, Sultanların faaliyet ve adaleti, avlanma sahneler gibi konular vurgulanmıştır. Bu konular tamamen gözleme dayanarak çizilmiştir. Figürler ve çevre arasında bir ahenk ve ölçü göze çarpar. Kıyafetler detaylı olarak işlenmiştir. Zengin ve etkileyici renklerin yanı sıra, arka planda pastel renklerin kullanıldığı görülür. Altın yaldız gözü yormayacak şekilde kullanılmıştır. Türk mimarisinde kullanılan geometrik süslemelere yer verilmiştir.

3.2.3. Sultan II. Selim ve IV. Murad Dönemi

Sultan II. Selim ve IV. Murad zamanında Kanuni döneminin bütün özellikleri

[26] Oktay Aslanapa, "Osmanlı Minyatürlerinin Üslubu", *Kaynaklar Dergisi*, İstanbul 1983, ss. 65-68.

aynı olarak devam eder.

3.2.4. Sultan III. Mehmed Dönemi

Bu dönem klasik dönemden biraz farklıdır. Bu dönemde Konular sade bir anlatım tarzı ile işlenmiştir. Renkler klasik döneme göre daha canlı kullanılmış ve Kompozisyonlarda figür sayısında azalma görülür.

3.2.5. Sultan I. Ahmed, II. Osman ve III. Ahmed dönemin Özellikleri

Bu dönemde minyatür sanatı klasik dönemin özelliklerini XVIII. yüzyılın sonuna kadar sürdürmüştür.

3.2.6. Lale Devri Özellikleri

Osmanlı tarihinde Lale Devri olarak bilinen dönemde Batı etkisi görülüyor. Bu dönemde klasik dönemin özellikleride devam etmektedir. Lale Devri minyatürlerinde Portre sanatı yeniden önem kazanırken, tek tek figürler halinde çalışmalar yapılmıştır. Kadın ve erkeklerin kıyafetleri günün modasına göre resmedilmiştir. İslam sanatında uygulanan iki boyutlu çalışmaların yerine üçüncü boyutun girdiği göze çarpar.

3.3. TEK FİGÜRLERDEN OLUŞAN OSMANLI ALBÜM RESİMLERİ

Osmanlı sanatında 17. yüzyılda Tek veya grup halinde figür resimleri yaygınlaşır. Bazı fizyonomik özelliklerin belirtilmesi dışında, bu resimler idealize edilmiş, minyatür niteliğinde tasvirlerdir ve gerçek portre karakteri göstermezler.

17. yüzyılda bu tür tasvirlerde bir çoğalma olur. Biografik nitelikteki el yazmalarında görülen tek figür tasvirlerinin yanı sıra, albümlere yapıştırılmış olarak zamanımıza gelen bir çok resim vardır.

Bu albümde kadın figürlerini belli şemalara göre tasvir edilmiş. Genellikle, yeşil ve turuncumsu kırmızının egemen olduğu kadın tasvirlerinde bir elleri bellerinde kuşaklarını tutan, diğer ellerinde de mendil bulunan kadınlar çoğunluktadır. Mendil ve çiçek tutan kadınların yanı sıra, başka nesneler tutan kadınlar da tasvir edilmiştir. Elinde çiçek tutan kadın ve erkek figürlerinin Türk sanat tarihinde uzun bir geçmişi vardır.

Erkek figürlerine gelince, Bunların arasında en yaygın tip, elinde kitap tutan veya kitap okuyan genç erkek tasvirleridir. Bezeklikteki Uygur duvar resimlerine kadar uzanır. Osmanlı sanatında, özellikle Fatih portrelerinde de, gördüğümüz bu tasvir tarzını 18. yüzyılda ünlü nakkaş Levni'nin resimlerinde görüyoruz.

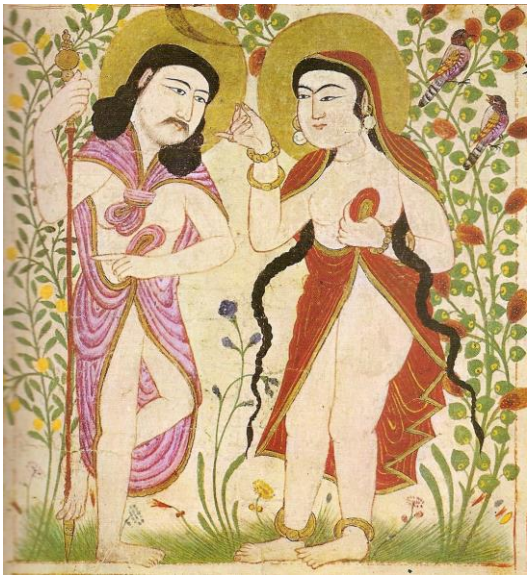
Bu dönemin minyatürlerine kadın figürlerin yüzünde en göze çarpan unsur Çekik gözler ve minik bir ağızdır. Kadın tasvirlerinin diğer belirgin özelliği vücudun yukarıdan aşağıya genişlemesidir. Küçük göğüsler, ince bel ve çok geniş kalçalarla, bu kadın tipi, 17. yüzyıldaki Osmanlı kadın idealini temsil eder.

Elbise modelinin kumaş deseninin ve işlemelerin dakiklik ve titizlikle yapılması, nakkaşın kiyafete verdigi önemi gösterir. Levni, belki de, belli bir kalibi o dönemin kiyafetini göstermek için bahane olarak kullanmıştır.

İslam sanatında daha önceki dönemlerde çıplak kadın tasvirleri yapılmıştır. İslam'ın ilk dönemlerinde Kusayr Amra ve Khirbet el-Mefcer gibi Emevi çöl kasırlannda bu tip kadın figürlerinin gerek fresko, gerekse alçı süslemede yer alması bize İslam sanatında çıplağa karşı bir davranış olmadığını göstermektedir. İslam minyatür sanatında ise, çıplak kadın figürlerine Havva tasvirleri olarak rastlanır. Mena'fi el-Hayvan[27] ve el-Athar el-Bakiya[28] 'daki Adèm ile Havva tasvirleri 13. Yüzyıl sonu ve 14. yüzyıl başından çıplak kadın tasvirleri olmakla beraber, çok şematiktir.

[27] fr. Maxtin, *The Mihiatxu-e Painting and Painters of Persia*, India and Tur from the 8th to the 18th Century, Londra 1912, II, Lev. 22 sol.

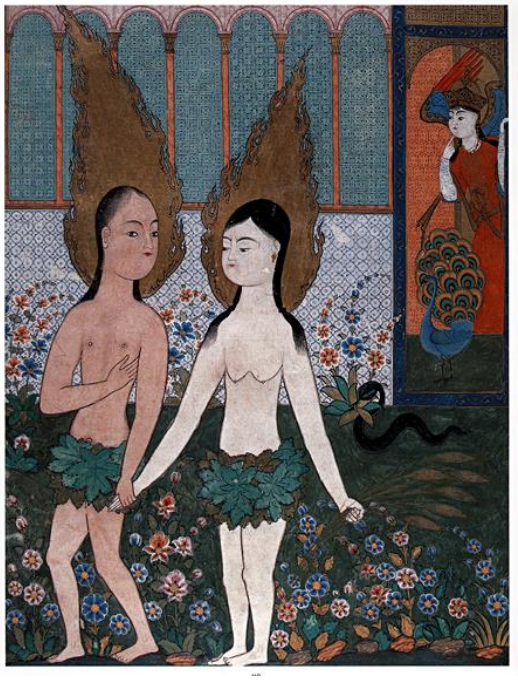
[28] E. Kuhnel, "Painting and the Art of Book. Book Painting. C. History of Miniature painting and Drawing", *in À Survey of Persian Art*, (Edit. A. U. Pope), New York-Londra 1938, V, Lev. 823 alt.



Resim 3.12. Mena'fi el-Hayvan, Adèm ile Havva

Resim 3.13. el-Athar el-Bakiya, Adèm ile Havva

Falnamè'de cennetten kovulma sahnesinde Adem ve Havva figürlerinin belden aşağisi yapraklarla örtülü göstermektedir.



Resim 3.14. Falnamè, Adem ve Havva

Ayni tip figürler Hadikat es-Sueda'da da görülür.

Resim 3.15. Hadikat es-Sueda'da, Adem ve Havva

Bazı Osmanlı Havva tasvirlerinde, özellikle, tarihî metinleri süsleyen minyatürlerde, Havva giyimli olarak gösterilmiştir. Bunun iyi bir örneğini Zübdet el-Tevarih'te görüyoruz.

Osmanlı tek figürlü albüm resimlerinin oluşumu genellikle el yazmalarındaki bu tür resimlerle aynı zamanda görünmektedir. En büyüğü 10x16 cm. boyutlarında olan albümlerdeki tasvirlerde daha çok ayakta duran pozlar kullanılmış ve toplumun çeşitli kesimlerinden gelen kadınlar ve erkekler kalıplaşmış pozlarda tasvir edilmiştir.[29]

Osmanlılarda portreciliğe önem verilmesine rağmen, bu tek figürlü resimleri portre özelliği taşımazlar. Maske gibi yüzleri, statik ve durgun tavırları ve canlı renkleri ile daha çok Japon tahta baskılarını hatırlatırlar.

3.4. OSMANLI MİNYATÜR SANATÇISI, MATRAKÇI NASUH

Asıl addı Nasuh bin Karagöz bin Abdullah olan ve Nasuh-el Silahi-el Matraki olarak da bilinen Matrakçı, II. Bayezid döneminde saraya girmiş ve enderun'da yapılan sünnet düğünü şenlikleri için icat ettiği matrak oyunu nedeniylei "matrakçı" ünvanı almış. Ilk kitabı 1518'de yazdığı Cemal-ül Hüssab adlı matematik kitabıdır. Aynı kitabı daha sonar genişleterek Ummdet-ül Guzat ok atma, kılıç kalkan kullanma ve at talimi gibi konularda bilgiler içerir.

Matrakçı'nın yazdığı kitaplardan dördu minyatürlenmiştir. Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn'de İstanbul'dan Bağdat ve Tebriz'e kadar yolculuğu sırasında gidiş ve dönüşteki kent ve kasaba topografik özellikleriyle resimlenmiştir. Bu sanatçının eserlerinde yükselen perspektifle sağlanmış kompozisyonlar görünmektedir. Nasuh'un yazmalarını bezeyen minyatürlerin ortak özellikleri vardır. Bunlar "topografik resimler" ya da "kent tasvirleri" denebilecek bir türün Osmanlı resim sanatına yerleştiğini gösterir. Matrakçı'nın kent betimlemelerinin bir özelliği de figürsüz oluşlardır. Bu topografik görüntüler, yan yatmış yapıları, parlak rengi bitkileri, masmavi, pespembe tepeleriyle Osmanlı minyatüründe ilk figürsüz manzara denemeleri sayılmalıdır. "Kent ve kasabaları, önemli anıt ve yapıları tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği Matrakçı'dan sonraki nakkaşlar tarafından da sürdürülmüştür. Matrakçı Nasuh'un

[29] Kaliplaçmiç tarzda figùr ve hatta portre çahçmalarma Avrupa sanatinda ôzellikle Rônesans resminde de rastlanir. Bunlar ùzerinde bir de monografi vardir. Bk.: M, Jenkins, ***The State Portrait Its Origin and Evolution,*** New York 1947.

başlatığı bu "topografik resim" geleneği Osmanlı resim okulunun en önemli özelliklerinden biri olarak 18.yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir."[30]

3.5. BİR MİNYATÜR USTASI: LEVNÎ

3.5.1. Levnî'nin Yaşam Öyküsü

Nakkaş Levnî Abdülcelil Çelebi'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Levnî Edirne'den gelip İstanbul'da ibtidâ nakkaş şâkirdi olup nakkaşhanede izinle sanatında üstâd olup ba'dehu saz kavline yani tezhib ile saz işlemek semtine mâil olup bir müddet mürûrunda musavvirliğe heveskâr ve bu vâdide fâiku'l-akrân olup Sultan Mahmûd Hân-ı Gâzî cülûsuna dek mücessem tasvîrler zuhûr etmezden evvel cümleden serfirâz musavvir bunlar idi. Vaktü'l-hicret sene 1145 tarihinde Otakçılar Cami'i kurbünde Ak türbe hizasında Sa'dîler Tekyesi mukâbilinde sedd üzerinde medfûndur. Eş'ârı ve sâir âsârı vardır."[31]

3.5.2. Nakkaş Levnî

Levnî, minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir. 18. yüzyılın başında İstanbul'da çalışan ressamlar Osmanlı'nın Batılılaşma sürecine çok büyük katkıda bulunmuşlardır. Örneğin III. Ahmed'in portrelerini yapmış olan Vanmour'dan nakkaş Levnî etkilenmiş ve Batı sanatını tanımada ondan yararlanmış olmalıdır. Ressam Vanmour, Osmanlı'ya gelen elçilerin padişah huzurundaki resmî kabul törenlerini tasvir ettiği eserleriyle ünlüdür.

Ressam Vanmour'un resimlerindeki detay zenginliği Levnî'ye örnek olabilmesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca Vanmour'un resimlediği askerî sınıfa mensup kişilerle, Levnî'nin minyatürlerinde yer alan askerler arasında kıyafet, saç tipi, aksesurlar vb. açısından benzerlikler bulunur.

Levnî'nin belki de en büyük yeniliği minyatür sanatını konu olarak bir değişikliğe uğratması olmuştur.

---

[30] Eczacıbaşı, *Sanat Ansiklopedisi,* Cilt: I, II, III, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s. 1184.
[31] Gül İrepoğlu, *Levnî: Nakış Şiir Renk,* T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999, s. 37.

3.5.3. Levnî Minyatürlerinde Değişen Konular

Nakkaş Levni kendisinden önce minyatür sanatında oldukça sık olarak işlenen menkıbevî eserleri resimlemek, çeşitli yerlerin haritalarını yapmak, siyasal konuları ya da olağanüstü varlıkları resmetmek yerine Divan şiirinin gazel biçiminde işlenen konularını minyatür konusu içine almıştır. Kadın, aşk, içki gibi. Yani artık içeriğini çoğunlukla mesnevîden alan minyatürlerin yerine konu, gazelin dünyasına dolayısıyla Nedim'in eserlerinde olduğu gibi bu dünyaya, yaşanan ve zevk duyulan âleme çevrilmiştir. Bu bağlamda kadın da Levnî'nin minyatürlerinde en sık kullandığı figürler arasında yer alır. Nakkaşın ayrıca erkek figürleri de bulunmaktadır. "Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H 2164 no.lu albümde Levnî tarafından çizilmiş 48 kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Aralarında Avrupalı ve İranlıların da bulunduğu çeşitli giysiler içinde, içki içen, müzik çalan, rakseden, dinlenen, saç tuvaletini düzelten, çiçek koklayan kadın ve erkek figürleri, saray çevresinin III. Ahmet dönemindeki görkemli yaşantısının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olması bakımından ayrıca önemlidir."[32]

3.5.4. Figürlerdeki Gerçekçilik

Bu yüzyılda Levnî'nin minyatür sanatına getirdiği yeniliklerden birisi onun olabildiği kadar gerçeğe yakınlaşma arzusudur. Bu bağlamda sanatçının günlük hayatta rastlanan kadın tipleri üzerinde çalıştığını söylemek mümkündür.

Kadınların göğüslerine çekilen dikkat önemlidir. Çünkü göğüs kadınların mahrem bölgesi olarak bilinmektedir. Nedim ve Levnî'de ise bu mahremiyetin kırılmaya başlandığı görülür. Levnî'nin, figürlerinde gerçeği resimlemeye çalıştığına yukarıda değinmiştik. Sanatçının resimlediği kadınların göğüs dekoltelerinin, 18. yüzyılda Levnî'nin vurguladığı kadar açık olup olmadığı hakkında kesin bir bilgimiz olmasa da mahrem bölgelerin daha belirginleştiği açıkça görülmektedir. Bu özellik nakkaşın kendine has üslûbunu, bireyselliğini ve gerçeği yansıtma çabalarını vurgular.

Yukarıda Levnî'nin, yeni bir anlayışı benimsemekle birlikte eski'den de bazı özellikleri getirdiğini söylemiştik. İşte eskiye bağlılık yine bu kadın figürlerinde

---

[32] Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977, s. 35

kendisini göstermektedir. Dikkat edilirse verilen iki kadın örneğinin kimlikleri, isimleri hakkında bir bilgi verilmemektedir. “Saçını toplayan kadın”, “Uyuyan genç kadın” gibi genel özellikleri verilen kadınlardan bahsedilmektedir. Yani bu kadın figürleri birer karakter olarak değil hâlâ birer tip olarak karşımıza çıkmaktadırlar. İşte bu özellik de sanat tarihçilerinin Levnî’nin sanatı için eskiye bağlı kalan tarafı olarak belirttikleri geleneğin sürdürülmesidir.

Resim 3.16. Saçını toplayan kadın, Nakkaş Levni

Resim 3.17. Uyuyan genç kadın, Nakkaş Levni

3.5.5. Padişah Portreleri

Tek kadın ya da erkek tipleri dışında Levnî'nin en çok işlediği konular arasında padişah portreleri bulunmaktadır. "Osmanlı minyatür sanatının yönelmiş olduğu temel konulardan biri olan padişah portreciliği, Fatih döneminden başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar sürdürülmüştür."[33]

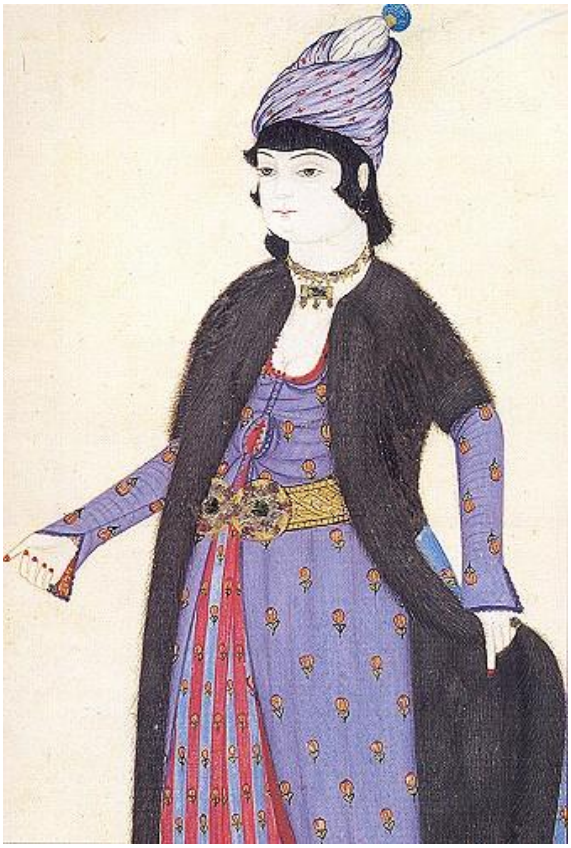
18. yüzyılın renkli siması Levnî'nin padişah portrelerindeki en çarpıcı özellik hükümdarların alışılmışın dışındaki canlı bakışlarıdır.

3.7. ABDULLAH BUHARÎ

Abdullah Buharî 18. yüzyılda figür ressamlığı yapan ünlü sanatçısılardan biridir. Abdullah Buharî'ın minyatürlerinde gözler iridir ve kendi içine dönük bir ifade vardır. Kadının başı büyük, boynu kalın, omuzları narin ve düşüktür. Kollar ince, karın ve kalça daha geniştir. Dekoratif zevk, kiyafete verilen önemde kendini gösterir. Renklilik ve zarafet resmin başlıca özellikleridir. Levnî'nin eserleriyle karşılaştırıldığında

[33] Gül İrepoğlu, *Levnî: Nakış Şiir Renk,* T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999, s. 76.

Buharî'ninkiler daha çok portre özelliği taşırlar.



Resim 3.18. Abdullah Buhari, Genç Kadın

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÜSTAD KEMALEDDİN BEHZAD VE LEVNİ'NİN MİNYATÜRLERİN İNCELENMESİ

4.1. İRANLI MİNYATÜR SANATÇISI ÜSTAD KEMALEDDİN BEHZAD

Herat'ın en iyi ressamı Kemaleddin Behzat'tır. Behzad 854 Hicri'de Herat şehrinde dünyaya gelmiştir. Tebrizli ressam Pir Seyit Ahmetler yanında resim öğrenip, Baysungur ve Mirza Sultan Hüseyin Baygıra'nın Sarayında sanat hocalığına ulaşmıştır. Hayatının Herat'ta başlamasına rağmen Şah İsmail Safevi sarayına katılıp ve oranın kültür sorumlu makamına ulaştıktan sonra öğrencileri ile beraber Tebriz'in ikinci okuluna açtı. Başka bir kaynakta, Behzat'ın bir yetim olduğunu ve şans eseri velayeti dönemin eşsiz hattat ve ressamı olan Mirek'e bırakılmıştır. Ancak kesin olan gerçek, Behzatla yenibir okulun oluşmasıdır. O sadece geçmiştekilerin mirasını devam etmekle kalmayıp, yeni bir düşünce ortaya koymuştur. Onun eserlerinde insan esas faktördür ve insan vücudunun gerçek hatlarını ön plana çıkarttı ki ondan önce böyle bir olaya rastlanmamıştı. O aynı zamanda doğa ve manzaralara da çok önem vermiştir ve eserlerinde onları kahramanlarının çevresi olarak değerlendiriyor. Behzat'ın eserlerinde insanlar birbirine ve etraflarına göre karşılıklı etkileri vardır. O halkın arasına girip, günlük yaşayışı konu olarak ele alıyor. Her insan, hayvan ve diğer öğelerinin kendine özgü bir kişilik ve aktifliği vardır, öğeler canlı ve hareketlidirler, renkler çeşitlidir ve altın rengi çok kullanılmıştır. Bir yuvarlak hareket onun kompozisyonlarında görülmektedir ki buna espiral teknik diyorlar. Eserlerindeki mimarlık resimleri çok güzeldir. Hatta günümüzde yok olan birçok mimarlık eserini Behzat'ın eserlerinden bulabiliriz. İlk defa resimde gerçekçilik veya diğer adıyla realizm ortaya çıkıyor. Bu Behzat'ı realizm okulundan saymamıza sebep değil, çünkü onun gerçekçiliği şiirsel ve iklimseldir. Soyuk görüntü değil, gösterilen iklim hem görünür hem romantik ve hayal unsurudur. Realizmden gelen iptizalden hiçbir eser yoktur. Hemen hayatki sufi peşinde. Behzat'ın sanatta çok önemli yerlere ulaşan öğrencileri olmuştur. Bunlardan Şeyhzadeh Horasan'ı, Aga Mirek ve Sultan muhammed'i sayabiliriz. Kasım Ali ressam da saymak gerekir ki onun daha çok yüz eserlerinde hocasını taklit etmiştir. Ancak adın geçen baştaki iki sanatçı Behzat imzalamıştır ki eserlerin Behzat'a ait olup olmadığı şüphe

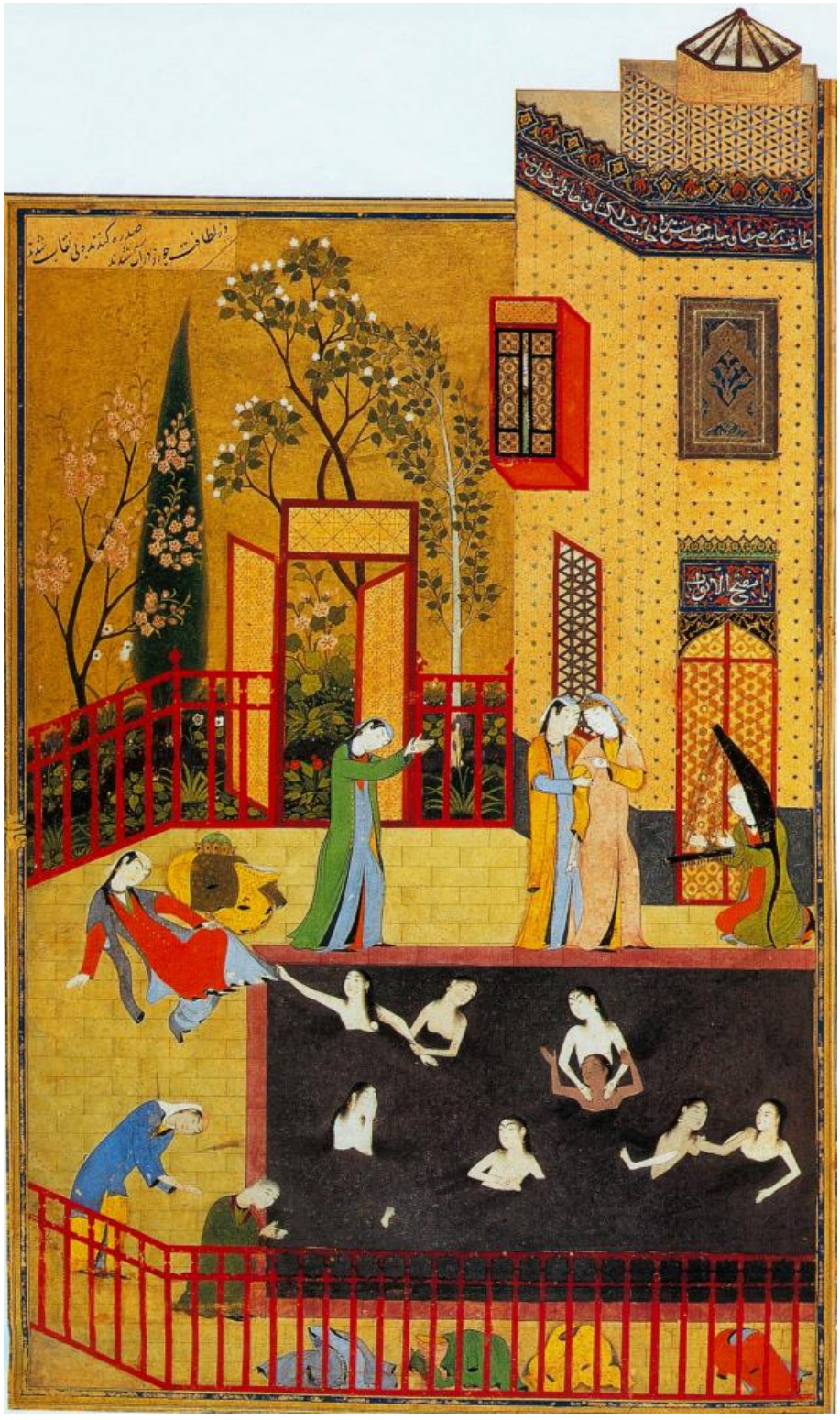
konusu olmuştur. Ancak Behzat'a ait olduğu kesin olan iki eser biri Nizami'nin hamsasidir ki birkaç resmim Behzat kendisi 898-899 hicridi imzalamış ve şu anda Britanya müzesinde saklanıyor. Diğer eser şu anda Kahire kütüphanesinde bulunan Sadin'in Bustan kitabmın bir suratıdır ki 893'te hazırlanmıştır. Bu iki esere ek olarak Emir Alişir Nevayi için resimli bir eser kendisine ati olduğu kesindir. "Ama bazı yazılara göre Behzat'a izafe edilen eserlerin başlıcalan şunlardır:

- Garret Zafernamesi
- Sadi'nin Bustani, Dublin, Chester Beatty Library
- Tehran Gülistan Müzesindeki çift sayfa bir minyatür
- Sadi'nin Gülistan'ı Cambridge Mass, de Fogg Sanat Müzesinde Eskiden Pariste Rothschüd Koleksiyonunda idi
- Sadi'nin Büstan'i, Kahire, Milli Kitaplığında
- Nizami'nin Hamse'si, Londra, British Museum
- Nizami'nin Hamse'si, Londra, British Museum
- Emir Husrev Dehlevi'nin Dublin, Chester Beatty Library,
- Ali Şir Nevai Divani, Oxford, Dablin Library
- Hüseyin Baykara Divan, Paris, Milli Kitaplık
- Attar'in Mantık el. Tayrinin, Newyork Metropolitan Müzesinde bulunan minyatürlerinin bazı minyatürleri." [34]

Sanat dünyasında Behzat zamanın ustası olarak tanıtılır, çünkü sanatı bütün detaylarıyla zirvesine çıkarmıştır ve bundan dolayı diğer ressamlar onun eserlerini taklit edip ve onun imzasını kullanmışlardır.

[34] E. Bahari Bihzad, *Master of Persian Painting*, London 1996.

Resim 3.19. Üstad Kemaleddin Behzad.Harun-ul Reşid hamamda. Khamseye Nizami. 1495.

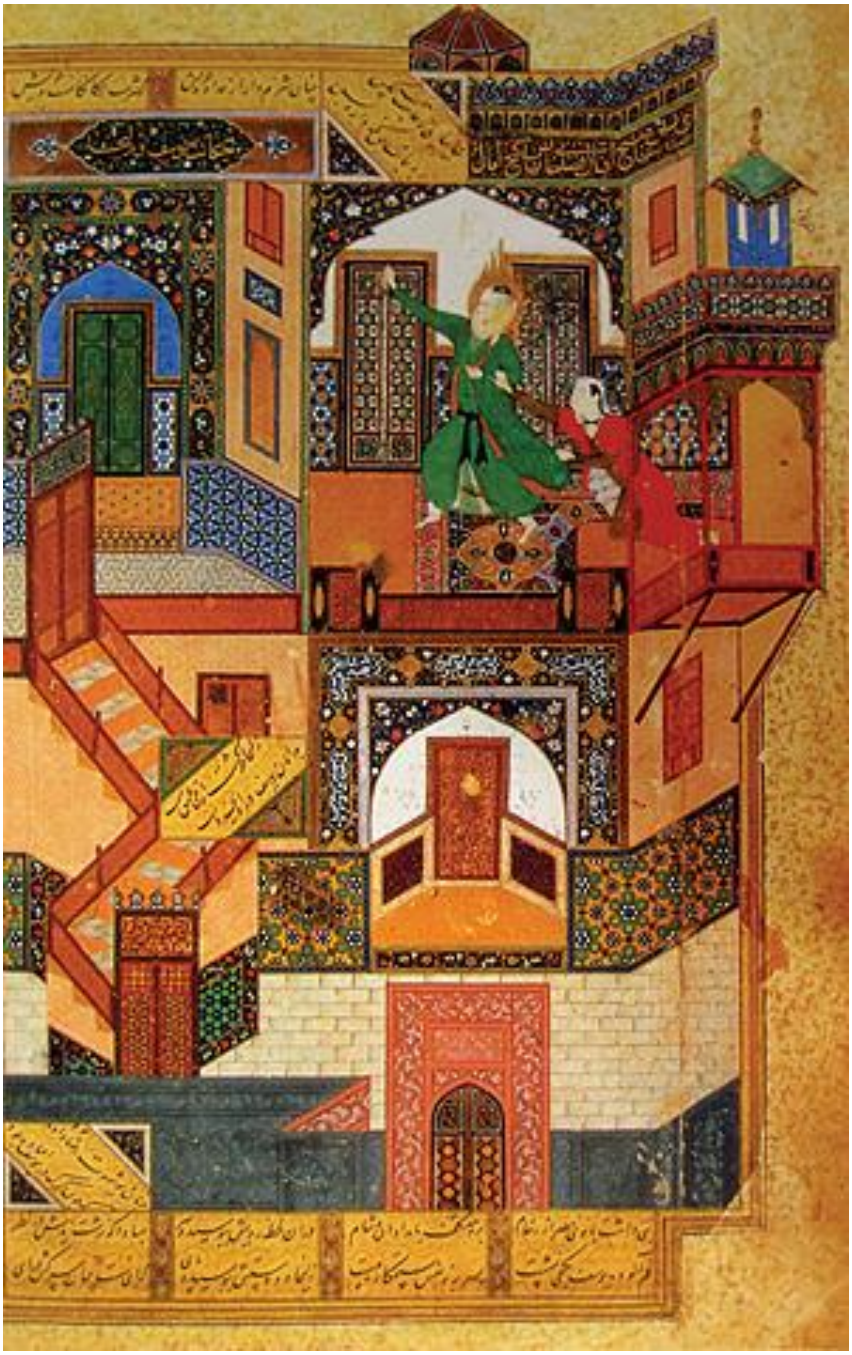


Resim 3.20. Üstad Kemaleddin Behzad. Khmseye Nizami. 1495-6

Resim 3.21. Üstad Kemaleddin Behzad. Leyla ile Mecnun

Resim 3.22. Üstad Kemaleddin Behzad. Shahname. Seghilay Sarayın Tutuluşu.

Resim 3.23. Üstad Kemaleddin Behzad. Tiymur ve Mısır kralını'ın Savaşı



Resim 3.24. Üstad Kemaleddin Behzad, Yusuf ve Züleyha

17. yüzyıl İsfahan Fars minyatürleri içerisinde Nizami Gencevi'nin "Hamse"sine yapılmış tasvirli el yazma dikkat çekicidir. Ayrıca burada geleneksel siyah kalem tekniği ile yapılmış Safevi tarzlı birkaç koleksiyon bölümü de var. 1506 yılına ait Abdurrahman Cami'nin "Yusuf ve Züleyha" yazmasına, klasik İslam geleneği tarzında yapılmış minyatürler, Firdevsi'nin "Şahname"sine yapılmış minyatürler vs. yüksek

değere sahip eserlerdir.

Yusuf ile Züleyha minyatüründe sergilenen sarma ve dolmabaçlı merdivenler Yusuf ile Züleyha'nın sevgi karmaşıklığını göstermektedir. Bu minyatürde iç ve diş mekan aynı anda sergilenmektedir.

Behzad'ın üslubunu açıkca görebiliyoruz.

Örnegın:

-Figürlerin piskolojik halleri yüzdeki ifadelerinden ve vucut hareketlerinden belli oluyor.

-Figürler uzun boylular.

-Figürler çok ince ve detayli sergilendiği için diğer figürlere hayat veriyor bu nedenle figürlerin canlı görunmesine sebeb oluyor.

- Behzad'ın eserlı çok renklı ve renklerın arasında çok güçlü bir bağlantı var.

- Behzad'ın çalışmasında insanın büyük bir rolu vardır ve bu sayı açıdan değil, figürlerin özelliklerinden dolayıdır.

- Behzad'ın minyatürlerinde genellikle arka plan toprak renginde oluyor ve yüzeyler parlak renklerle gösterilmektedir.

- Espiral tekniği minyatürün kompozosiyonunda göze çarpıyor ki bu yaşamdaki olan ritmi anlatmaktadır. İlk bakışda gösteri ve sus amacıyla kullanılmış diye görünüyör ama doğal olarak yaşam dramını gösteriyor ve figürlerde hareket bu nedeni güçlendirmekteddir.

- Bakış açısı normalde yukarıdadır ve bu özellik izleyicide ağırsızlık duygusuna sebeb oluyor.

- Behzadın minyatürlerinde her figürlerun belli bir yeri var ve figürların hiç birisi başka figürün önüne gelmiyor ve figürlerin görünmesine engel olmuyor ve figürler tutarlı bir kompozisyonda göstermektediler.

- Yusuf'un Züleyha'nın aşkına karşı güçlü olması dikey çizgilerle ortaya çıkmış ve figürlerin yumuşak çizgilerle çizilmesi dikey çizgilerle dengeyi sağlamış ve bu çizgiler arasında çatışma minyatürde harekete sebeb olmuş.

- Bu minyatürde göz hareketi minyatürün altındaki yazıtlardan başlayıp daha sonra duvarlardan ve soldaki merdivenlerden geçtikten sonra züleyha'nın olduğu yere kadar geliyor. Figürlerin yuvarlak ve eğri halleri izleyicinin gözünü minyatürün içinde gezdiriyor.

- Minyatürde mimari figürler kadar önemli bir rolu vardır.

- Bu minyatürde behzad renklerden figürlerin ruh hallerini göstermek amacıyla yararlanmış. yusuf ve züleyha'nın elbiselerinde kullanılan renkler bunun önemini iyice anlatmaktadır. Züleyha'nın elbisesinde kırmızı renkden faydalanan sanatçımız behzad, züleyha'nın karasal ve maddi aşkını saldırgan duygusunu ortaya çıkartmaktadır. Sanatçı minyatürün başka yerlerinde kırmızı renk kullanmamış ve bundan dolayı izleyicinin bütün dikkatini züleyha figürünün üzerine çekmektedir.

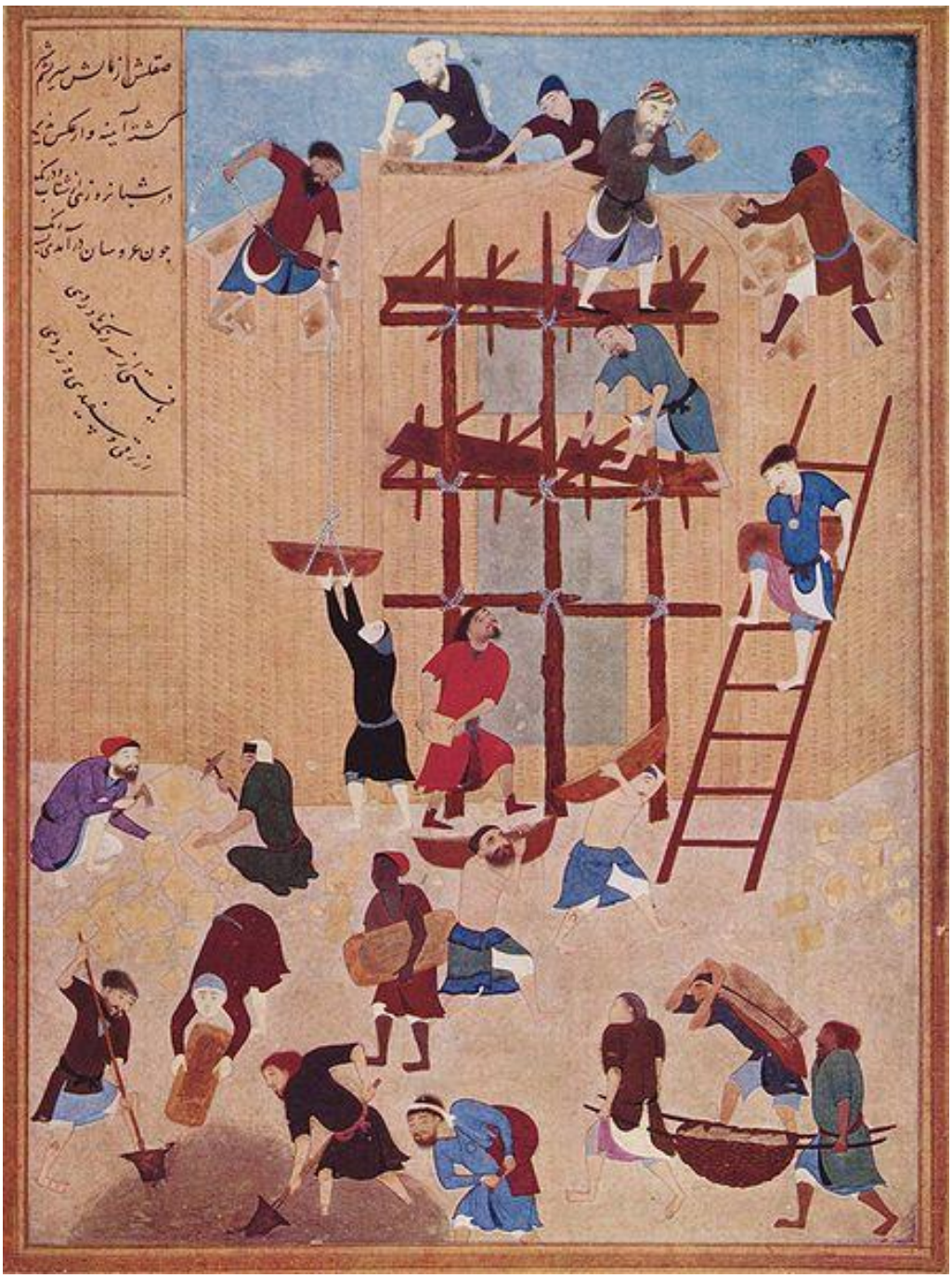
Yusuf'un elbisesi yeşil renkle yapılmış ki inanç, kutsallık ve bilgi anlamına geliyor. Ayrıca sol köşedeki yeşil alan yusufun tek kurtuluş yolunu gösteriyor. Yusufun el işareti izleyicinin dikkatını kapıya ki kapıda mavi gökyüzüne açılıyor ve özgürlük anlamına gelıyor yönlediriyor.

Altın renk züleyha'nın şan ve zenginliğini ve yeşil renk yusuf'un maneviyetini göstermek için kullanılmıştır.

Behzad'ın çalışmasında genellıkle figürlerin yüzleri bir kısmı çizilmiş ve nadiren tam yada arkadan görünen figürlerin yüzlerine rastlanılmaktadır.

Behzad figürlerini çizmek için doğalcılık ve realizm üslubunu kullanmış ve figürların doğal hareketlerine ve vucutlarında olan hallerine dikkat etmiş. Aslında behzad'ın figürleri kişilik ve kimliğe sahiptir ve behzad onları güzel görünmeleri için çizmemiş. Behzad figürlerini doğal ve kaslı çizmesine rağmen manevi bir alanı yansıtıyor.

Bu minyatürde yusuf'un yüzü görünmüyör ve kafasının etrafı parlak halka ile süslenmiş ki budan dolay yusuf'un Allah'ın peygamberi olmasını ve İslam dininde manevi bir yere sahip olmasını gösteriyor.



Resim 3.25. Üstad Kemaleddin Behzad, Khornagh Sarayın Yapılışı

Khornagh sarayın yapılışı minyatüründe saray asıl konu olmasına rağmen görsel değere sahip değildir tam tersi asıl konu yine figürler üzerinedir.

Bu eserde 21 çalışan erkek figürü vardır ve bu figürlerin hepsinin iç halleri belli oluyor. Figürlerde gerçekcilik ön planda değildir ama yorgunluk ve işin zorluluğu çok

belirgin bir şekilde görülmektedir. Hareketler bu minyatürde paralel halde aşağıya doğru çizilmiştir ve eğri çizgiler minyatürün dinamik ve hareketli olmasına sebeb olmuştur bu nedenle sanatçının anlatmak istediği konuya yardım etmıştır.

Bu eserde Merkezi kompozisyon görünmektedir. Merkezi kompozisyonda konunun unsurları merkezde yer alır ve diğer unsurlar bunun etrafında gelişir. Bu eserdede Işçilerin giysilerinde farklı farklı renkler kullanılmasına rağmen sankı ortadakı kırmızı giyen çalışan daha görsel değere sahiptir ve bütün çalışanlar onun çevresinde gezmektediler. Bu hikayenin kahramanları işçilerlerdir.

4.2. LEVNİ'NİN ÜSLUBU

Levnî'nin Türk Minyatür Sanatı'na getirdiği yenilikler için bazı genellemeler yapmak gerekirse toplu bir şekilde şunlara dikkat çekilebilir:

- Konu, Divan şiirindeki mesnevîden çıkarak gazele kaymıştır.

- Tek tek figürler önem kazanmıştır. Figürlerde ince ayrıntılar da dikkat çekicidir. Portrelerde kişilerin cinsel kimliklerinin de vurgulanmış olduğu gözlenir. Kadınlarda özellikle göğüsler vurgulanmıştır. Dolayısıyla giysilerin altından göğüsler açıkça belli olmaktadır. Bu da değişen Osmanlı dünyasından Levnî'nin de etkilendiğini, mahrem hayatın ortaya çıktığını gösterir. Yüzlerde ayrık ya da birleşik kaşların gölgesi, duru tenler ve yarım gülümsemeler, kadın giysilerindeki dekolteler, yırtmaçlı ya da yarı saydam kumaşlar, Levni'nin modellerinin çekiciliğini arttırmaktadır. Figürler ve kıyafetlerdeki kıvrım ve hatlar üzerinde görülen gölgelendirmeler resimlere boyut kazandırmaktadır.

- Hacimli figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da, hem resimsel hem de anlamsal olarak değişir.

- Figür anlayışında bir değişme göze çarpmaktadır. Levni'nin bu sanatsal yaklaşımından sonra Osmanlı resim sanatında figürün genel anlamdaki kavranması kaçınılmaz olarak değişime yönelmiştir. Bu değişimler başlangıçta figürün ele alınış biçimi ile başlamış ardından yapıtlar üzerinde pastel tonların egemen olduğu renk skalası ile kendini göstermiştir. Ortaya çıkan bu yeni renk anlayışı Osmanlı kitap sanatlarında sürekli bir kendini yenileme olarak yansıma bulmuştur.

- Levni tek tek figürlere önem vermiştir ve bu minyatürlerinde en önemli özellikdir. Bu teklik sonucunda zaten ayrıntılar kendiliğinden önem kazanmıştır.

- Padişah portrelerinde de yüzdeki ifadeler önemlidir. *Surnâme*deki figürlerde de yüzdeki ifade özelliklerine rastlanmaktadır.

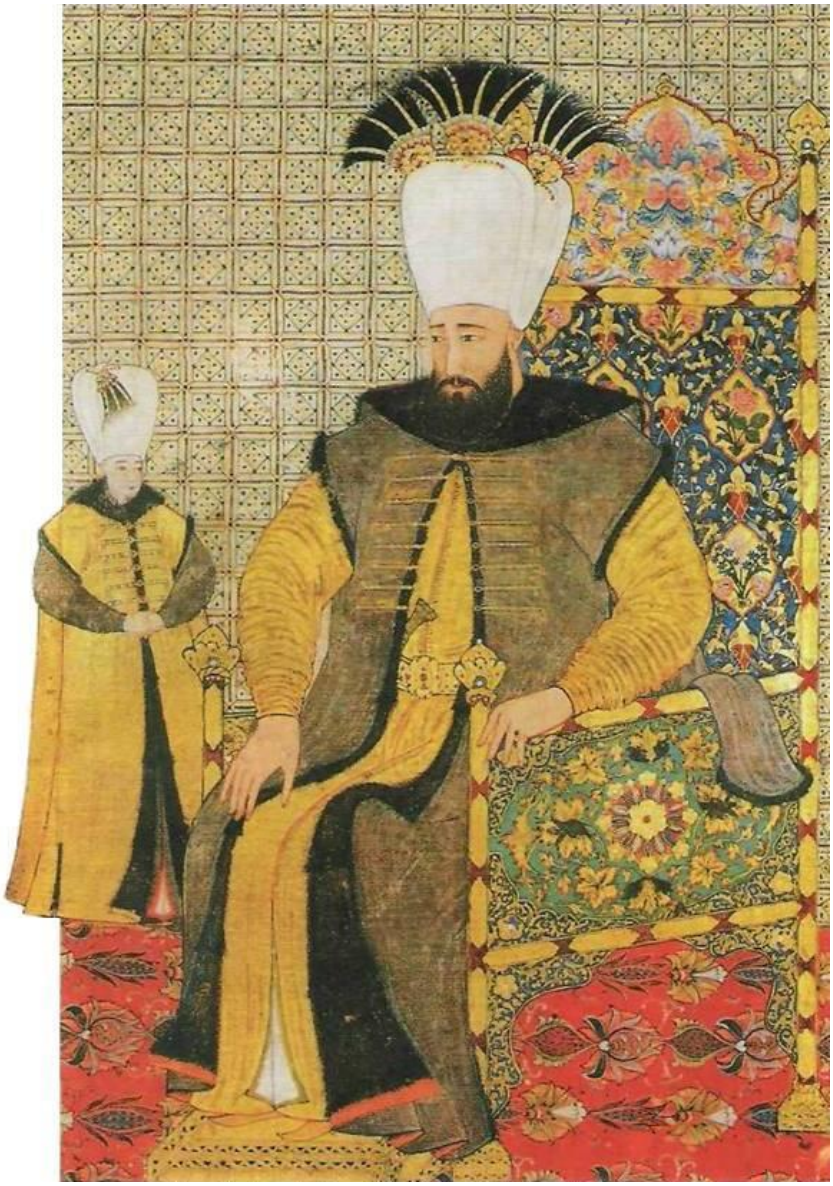
- Levni'nin kompozisyonlarında genellikle nohut sarısı veya sarının tonlarından oluşan bir zemin rengi tercih ettiği de görülmektedir.

- Gözlemlediği bir şenliği kendi üslûbuyla anlatmıştır. Burada toplumun hemen her kesiminden insanı betimlemeyi de başarmıştır. Bu özellik Levnî'nin gözlem gücünün derinliğine işaret eder.

- Levni olayları değişik yerlerden ve yakından tespit etmeye çalışmaktadır. Resimlerinde zikzak ve helezon çizgiler hâkim olurken, iki boyutlu bir yüzey ifadesi olan minyatür resimlere perspektif, ışık ve gölge girmeye başlamıştır.

- Levni'nin yapmış olduğu figürler geniş bir alan içinde yer aldığından izleyenleri doğrudan etkilemektedir. Mekân düzenlemesine baktığımızda mimari formlara çok fazla yer vermediği görülmektedir. Kullandığı kompozisyon düzeninin; ön planında halk, ortada avlu, geri planda da peyzaj unsurları yer almaktadır. Planlar arasında ki ilişkilerin sağlam kurulduğu gözlemlenirken, ön planda özellikle garip ya da gülünç öğeler veya figürlerin yaptığı komik, esprili tutum ve hareketler daha bilinçli olarak sahneye yerleştirilmektedir.

Levni'nin yapıtları Osmanlı resim sanatında üslup ve anlayış açısından kuşkusuz bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir. Sanatçı Osmanlı minyatür sanatı tarihini yönlendirmiş olan az sayıda nakkaşlardan birisi ve sonuncusudur.



Resim 3.26. Levni, Kebir Musavver Silsilename, Sultan Ahmed III, 1710-20

Padişahın tahtında oturuken yanında şehzadesiyle birlikte betimleniyor olması, kendi içinde bir yeniliktir. Burada yine bir hiyerarşinin olduğu dikkat çekmektedir. Padişahın ululuğu vurgulanmak istendiğinden oturuyor olmasına rağmen şehzadesinden çok daha büyük gösterilmiştir. Dolayısıyla ilk bakışta göze çarpan bir oransızlık söz konusudur. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi bakışlara yansıyan ifade sultan ve oğlu arasında bir çeşit diyalog kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Detaylara verilen önem bu minyatürde de dikkatleri çekmektedir.

Resim 3.27. Nakkaş Levni, "Genç Osman"

Resimde; Sultan II. Osman, tahtında otururken 3/4 profilden betimlenmiştir. Portre kalıp açısından Kebir Musavver Silsilename"deki Sultan III. Ahmet portresiyle benzeşir. Oturduğu yüksek arkalıklı tahtın sırtında kırmızı üzerine Çin bulutlarından, yan panoda ise mavi zemin üzerine hatayi ve gül kompozisyonundan oluşan süslemeye yer verilmiştir. Kolsuz, yaka, iç ve kol uçları kürklü mavi kaftanı, çiçek motifleri ile bezeli pastel tonda nohut sarısı entarisi ve kaftanın göğüs kısmında değerli altın işlemeli çaprastları çok detayli ve büyük bir titizlikle işlenmiştir. Kebir Musavver Silsilename"de olduğu gibi burada da badem gözleri, ince çekik kaşları, uzunca burnu ve sakalsız açık renk teniyle Genç Osman'ın masumiyeti vurgulanmıştır. Resimde figürün kendisinin ve

kıyafetlerinin itinalı ve titiz tarama tekniği ile işlenmiş olması dikkat çekmektedir. Zemindeki karolar ile duvardaki çinilerde yerleştiriliş biçimleri ve ince işçilikleriyle sanatçının fırça kabiliyetini bir kez daha pekiştirmektedir. Sanatçının imzası ise yerdeki karelerden birinin içine, diğer zemin motiflerinden fazlaca ayrılmayacak bir biçimde işlenmiştir.

Nakkaş Levni Modellerindeki giysilerin ve saç şekillerinin ayrıntılı betimlemelerinden, dönemin kumaş, giysi ve saç modasını derinlemesine incelemiş olduğu sonucuna varılabilir. Giysi kıvrımlarının gölgeli boyamaları, rahat hareketler figürlere derinlik verir. Sanatçı, devinim içindeki gövdelere, doğal bir kıvraklık verebilmiştir.

Resim 3.28. Nakkaş Levni, Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı

Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı diye tanıtılan ve çok sayıda ince örgü ve zengin baş süslerinin donattığı görkemli saç modeli ile dikkati çeken genç çengi, nazlı bir edayla yana eğdiği başı, saç örgülerinden ikisini tutan zarif eli ve giysisinin uyumlu renkleriyle döneminin ince beğenisini yansıtır. figürün üzerindeki elbisenin kumaş özellikleri tüm ayrıntılarıyla çizilmiş. Metin And da Levnî'nin figürlerindeki çizgi hakimiyetiyle diğer sanatçılardan ayrıldığını belirtir. "Esnek konturlar, detaylardaki zenginlikle ele aldığı elbiseler, kullandığı karışık desenler, elbise ve plise kıvrımlarıyla çok önemlidir."[35] diyerek burada figürün ve ayrıntıların önemini vurgular. Ama yukarıda belirtildiği gibi asıl yenilik Levnî'nin kadın betimlemelerinde, figürlerin elbiselerine çektiği dikkatten çok, onları tek tek ele almış, işlemiş, canlandırmış olmasıdır.

Bedenin ekseni üzerinde hafif bir dönüşüyle, mesleğinin gereği olan kıvraklık ön plana çıkarılmıştır. Serçe parmağındaki yüzük, kulaklarındaki sallantılı küpeler, ince bileklerindeki üçlü altın bilezik ve altın tokalı kemer dönemin takılarını yansıtır. Yarım kollu dekolte kaftanın içinden görünen serpme desenli turuncu hırkanın dilimli, yırtmaçlı kolları dizlerine kadar uzanır. Kollardan ve giysinin açık yakasından, saydam beyaz bürümcükten yapılmış, tek düğmesi iliklenmiş, boydan boya sırmalı iç gömlek, kırmızı, turuncu, nefti ve sarı yollu şalvar, belden sarkan beyaz kuşak ile beyaz üzerine altın kabaralı düz papuçlar görünür. Yaka dekoltesi dikkat çekmektedir. Levni, modellerin cinselliğini vurgulamıştır. Kadınlar giyinik bile resmedilmiş olsalar göğüslerine her zaman vurgu yapılmış. Kadınların göğüslerinin böyle sıkı dinî kısıtlamaları olan bir toplumda çok yoğun bir şekilde resmedilmiş olması sanatçı yaratıcılığına karşı dinî sınırlamaların zayıflatılma çabası olarak görülebilir.

[35] Metin And. *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, İstanbul 1998, s. 97.

SONUÇ

Osmanlı doğuya bağlı olmakla birlikte kendi içinde , kendine göre değerlerini minyatür sanatında da göstermiştir. İran minyatürleri ise Avrupa'dan ve Rusya'dangelen etkilerle farklılaşıyordu. Osmanlı minyatürün İran'dan en önemli farkli konu seçimindedir.

İran minyatüründe yer alan konular savaş sahneleri, av sahneleri, efsaneler ve destanlardır. Bu konular içinde ağırlıklı olarak savaş sahneleri yer almaktadır. Ok, yay, kılıç ve gürzlerle yapılan savaşlar kalabalık ve hareketli ortamlar oluşturmaktadır. Av sahneleri ise savaş sahnelerine oranla daha sade bir anlatıma sahiptir. Bu tür sahnelerde değişik türde hayvanların avlanması ve mücadele içinde hayvan tasvirlerine yer verilmiştir. Efsane ve destanların işlendiği sahnelerde ise anlatıma uygun olarak dev ve simurg gibi fantastik figürlerin de yer aldığı görülmektedir. Simurg; eski Türklerde de, özellikle erken dönemlerde, bir masal hayvanıdır. Bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bir efsanevi yaratıktır.Destan sahnelerinde özellikle pehlivanların birbirlerine meydan okumaları ya da teke tek mücadeleleri dikkat çekicidir. Tam tersi Osmanlı ressamları doğayı gerçekçi bir tavırla yaklaşıyordu. Gölgeleme yapmadan kullandıkları renklerle resme duruluk getirip, sahneye yerleştirilen öğelerin ilk bakışta kavranmasına yardımcı oluyorlardı. Resim düzenlemesinde paraleller, diyagonaller ve yılanvari dönüşler kullanıyorlardı. Bu dönemde minyatürler için seçilen konular, Padişah ve paşaların katıldıkları savaşlar, elçi kabulleri, padişahların avlanmadaki, cirit, ok atmadaki hünerleri, padişahlara yaraşan bir tantanayla ordu yürüyüşleri, düğün şenlikleri ve padişah portreleridir. Levni de geleneksel tarzda padişah portreleri yapmıştır. Portrelerde kişisel hatlar ve portresi yapılanın sosyal statüsünü belirleyen özellikler üzerinde durulmuştur. Ayrıca törenlerdeki ağırbaşlı ortamın varlığı ve bu tür yaklaşımlar Osmanlı tasvirine bir belge niteliği katmaktadır.

İran'da şiir, Roman, kahramanlık ve bahtsız aşk öykülerinin yerine tarihi, askeri olaylar, sulatanın çevresinde olaylar tasvir edilmiştir.

Osmanlı minyatürü gerçekçiliği ve belgesel niteliği onu doğu ülkelerinin minyatürlerinden ayırır. Mesela şenliklerdeki gösteriler tüm ayrıntılarıyla resmedilmiştir. İran minyatürlerinde kahramanlar güzel aksettirilir. Önemli kişiler daha

büyük ve belirgin yapılır. Osmanlı'da da öyledir ama daha objektif bir görüş vardır. İran ve döğu tipi masal ve süslemelerin Türk yapımları dışında ince ve kıvrak kadınlara, dramatik aşkların uçarı güzellerine, Osmanlı minyatüründe pek rastlanmaz. kadın ancak Levni ve Buhari minyatürlerinde önem kazanır.

Onların kadın tasvirleri ise 15. 16. y.y. İran minyatürlerinin soylu ve çekingen kadınları değildir. Kadın moda resimlerindeki gibi kıyafet sunan manken şeklinde, dans ederken, çalgı çalarken ve uzanmış dinlenirken gösterirler.

İran çıplak kadın figürler dolgun ve hacimli işlenişine karşin, Osmanlı çıplağı daha ciliz, çizgici ve yassidir.

Çıplak kadın tasvirlerini bir yana bırakır da giyinik tasvirleri ele alırsak, yine iki dünyanın, Osmanlı ve İran, arasındaki çizim anlayışındaki farklilik göze çarpar.

İran minyatüründe konuşan figürler bir veya iki kolunu kaldırmış şekilde, şaşkınlık içindeki figürler ise parmağını ağzına götürmüş şekilde betimlenmiştir. Bazı figürlerin yüzlerinde korku ve üzüntü gibi ifadeler yaratılmaya çalışılmıştır. Savaş sahnelerinde ise savaşın ne kadar şiddetli geçtiğini ifade edebilmek için yere düşen miğferler, kanlar içinde kafası kopmuş veya gövdesi ikiye ayrılmış figürler ya da gözlerinden, göğsünden kan akan figürler görülmektedir. Resmedilen figürler zayıf, ince gövdelidir. Figürlerin el ve ayakları vücutlarına göre oldukça küçük tasvir edilmiştir. Ayrıca sakallı ve bıyıklı oldukları görülmektedir.

Kafaları yuvarlak ve yanakları pembe olan bu figürlerin hareketleri belli kalıplara dayanmaktadır. Bazen farklı mimiklerle figürlere ifade kazandırıldığı da görülmektedir. Yüzler genelde açık krem tonda verilmiştir. Bazı sahnelerde siyah renge boyanmış zenci figürler de görülmektedir.

Figürler savaş ve av sahnelerinde hareketli bir biçimde resmedilmeye çalışılmıştır. Bunun için bu sahnelerde ok atarken, kılıcı ile savaşırken ya da güreşirken bir ayak diğerinden farklı bir harekette, kollarını kaldırmış bir şekilde resmedilmiştir. Ayrıca savaş sahnelerinde tepenin arkasında yer alan figürlerin ellerinde borazanlar ve tokmaklarla davullar çaldıkları görülmektedir.

İran minyatürlerinde kahraman düşmanı ile birebir güreş tutarak gücünü ispat etmeye çalışmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde bu duruma rastlanılmamaktadır.

Padişahın gücü, kalabalık ordu şeklinde resmedilerek verilmiştir. Ayrıca Timurlu dönemi minyatürlerinde savaş sahnelerinin ne kadar zor ve şiddetliği geçtiği, kılıçla kafası veya vücudu ikiye ayrılmış, gözünden ya da gövdesinden gelen kanlarla resmedilmiş figürlerden anlaşılmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde bu kadar şiddet olayına rastlanılmamaktadır.

İran minyatürlerinde figürün Vücudu adeta bir «S» eğrisi şekilde çiziliyor. Figürün pozu ise, yelpaze tutan eliyle Osmanlı kadın tiplerini hatırlatır. Ancak, Osmanlı figürleri maske gibi yüzleri, dimdik duran statik ve durgun gövdeleriyle daha kalıpçı ve hareketsizdir. İran figürlerine gelince, vücutlardaki elastikiyet ve hareketlilik ile yüzlerdeki ifadecilik bu eserlerin iki ayrı dünyaya ait olduklarını gösterir.

İran figüründe bir «S» eğrisi yapan gövdenin rahatlığı Levni'nin eserinde görülmez. Levni, şahsın bacaklarını da hiçbir yere dayanmaksızın havaya kalkmış göstermiştir. İran eserinde figürün dizleri yere değmektedir. Poz daha tabiîdir. İran eserindeki yumuşaklık Osmanlı eserinde sertliğe dönüşmüştür. Levni'nin böyle bir İran geleneğinden hareket ettiği anlaşılıyor. İran resimlerinin albümlerde Osmanlılarla yan yana bulunması Osmanlı nakkaşlarının bu resimleri bildiğini ve onlardan esinlendiğini de göstermektedir.

İran resimlerinde, şahısların vücutlarındaki elastikiyet, hareketlilik, yumuşak bir fırça kullanımı ve yüzlerdeki ifadecilik ile daha gerçekçi ve doğal bir yaklaşım gösterirler.

Bunların dışında minyatürlerde genellikle erkek figürleri görülür. İran minyatürlerinde erkek kahramanlar ince yapılı, aşık delikanlyken Osmanlı'da bir saraylı, asker ya da zanaatkardır. Türk nakkaşları İran minyatürlerinde görülen aşırı desenli yapıları, dekoratif öğeleri, ince süslü giysileri, motifli çinileri, desenli halıları tasvir etmeyi pek sevmezler. Osman minyatüründe yalınlık göze çarpar. Osman minyatüründe İran'dakinden farklı olarak daha az ve saf renker görülür . Osmanlıların en sık kullandıkları kırmızı renktir. Iran'da nakkaş süslü mimari, çiçekler, ağaçlar, dere ve renk renk donanmış bir doğa gösterirken bunlar türk nakkaşını fazla heyecanlandırmaz. Çünkü nakkaş kentte yaşar ve minyatürlerinde kent yapılarına ve görüntülerine yer verir. Yapılar İran yapılarının renkli çinilerinden, zengin iç süslemelerinden yoksundur.

Osmanlı minyatürlerinde konunun geçtiği yerde kimi zaman düzlük ya da ova şekli kullanılmış, İran minyatüründe ise ufuk çizgisinin yüksek tutulmasından dolayı olaylar tepe üzerinde geçmektedir. Ayrıca sanatçı olaylara hep aynı mesafeden bakarak resmetmiştir. Osmanlıda ise bu durum daha farklıdır. Sanatçı olaylara farklı mesafelerden bakarak resmetmiş ve resme derinlik hissini bu şekilde vermiştir. Osmanlı bu dönemde figürsüz manzaralar ve topografik şehir görünümleriyle resimlemeye başlamıştır. İran'da ise böyle bir anlayış bulunmamaktadır. Minyatürlenen her eserde konuyu figürler canlandırmaktadır. Osmanlı Topografi çalışmalarda resmettiği binalar hayalden uzak daha çok realist bir üsluptadır.

Ağaçlar, kompozisyonun bütünü ve doğa tasviri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Minyatür sanatçısı için bunlar, yalnızca doğayı süsleyen ve kompozisyonu tamamlayan süsleyici unsurlar olmaktan çok daha büyük anlamlar içermektedir. Ağaçlar kompozisyonda gelişi güzel yer almazlar. Çoğu zaman kompozisyonun bütünü içerisinde önemli bir görev üstlenmiş, diğerleri için belirleyici ve dengeleyici bir motif olarak ön plana çıkmışlardır. Ağaçların kompozisyon içerisindeki dağılımı genellikle iki şekilde verilmiştir. Merkezi kompozisyon kuruluşunun görüldüğü sahnelerde, olayın kahramanları resmin ortasında yer alır. Bu tip minyatürlerde sahnenin sağına ve soluna yerleştirilen ağaçlar, resimdeki simetriyi sağlayan denge unsurları olarak göze çarpmaktadır.

Bazen olaylar, sahnenin ön kısmında cereyan eder ve kompozisyon kuruluşu ile yatay eksen üzerinde gelişir. Belirli simetrinin de gözetildiği böyle durumlarda ağaçlar, geri plana alınarak, sahnenin üst kısmı arasında bir denge kurulmuş olur. İki taraflı kompozisyon kuruluşunun görüldüğü sahnelerde daha farklı bir uygulama söz konusudur. Bu tip sahnelerde ağaçlar birkaç farklı görev üstlenebilmektedir. Bunlardan ilkinde, yine simetrik bir denge unsuru veya resimdeki doluluk–boşluk dengesi ayarlayan bir motif olarak, sahnenin sağına ya da solunda yer alırlar. İkincisinde, sahnenin iki yanında gelişen olayların merkezinde yer alır ve resmin orta noktasını vurgulayan bir motif olarak ön plana çıkar. Bu tip sahnelerde ağaçlar genellikle sahnenin merkezine yakın bir yerde yer alırlarsa da, bazen biraz daha geri planda veya resmin üst kısmında ufuk çizgisi üzerinde yer almaktadırlar. Bununla birlikte, resmin merkezini vurgulama işlevleri değişmez. Bazı sahnelerde merkezi vurgulamakla

kalmayıp, aynı zamanda resmi adeta iki eşit parçaya böldükleri ve sahnenin iki kıyısı arasında gizli bir sınır oluşturdukları görülür. Eserdeki birçok minyatürde yer alan ve çoğunlukla tepelerin orta kısmından yükselen bir ağaç görülmektedir. Bu ağaç yuvarlak hatlardadır. Gövdesi kahverengi, yeşil ve laciverttir. Yaprakları da yeşil tonlardadır. Bu ağaç kompozisyonda tamamen denge unsuru olarak kullanılmıştır. Özellikle simetri kompozisyon anlayışı için ideal bir tarazdır.

İran minyatürlerde görülen yapı köşktür. Bu köşk genellikle iki katlı olarak resmedilmiştir. Tuğladan yapılmış olan bu köşkte iç ve dış duvarlarda zengin çini süslemelere sahiptir. Üç boyutlu mekânlar genellikle bir düzlem üzerinde, iki boyutlu bir anlatım kalıbına sığdırılarak verilmiştir. Açık kapılar, örtüsüz pencereler ve gerisinde görünen manzara, mekâna bir parça da olsa derinlik hissi veren unsurlardır.

İran'da minyatürün etrafları tezhiple süslenmiştir ve olaylar bir çerçeve içinde çizilmiştir. Bazı nesnelerin bu çerçeve ve cedvel dışına taşırılması ve böylece sahnenin bir çizgi ile sınırlandırılmaması sanatçının kendisine ayrılan yerle yetinmediğini göstermektedir. Bu uygulama onun resme hareket ve zenginlik kazandırma isteği ile ilgili olsa gerektir.

Mimari tasvirleri minyatürlerde sahnenin sağına veya soluna yaslanmış bir şekilde yer almaktadır. Ayrıca bu yapıların odalarından kesitler verilmiştir. Alt ve üst kat olarak, iki bölüm halinde veya bir bütün olarak verilen bu köşkler ön ve yan cepheden tasvir edilmiştir. Bu yapıları oluşturan pencere, kapı gibi mimari öğeler de perspektif kullanılmıştır. Yapılarda ki kapılar çoğunlukla dikdörtgen şeklindedir. Açık olan bu kapı ve pencerelerden dışarıda ki olaylar gözlemlenmektedir. Yapıların tamamında çini kullanımının özellikle dış mimaride yaygın olması dikkat çekmektedir. Bu durum çiniyi dış mimarinin vazgeçilmez bir unsuru olarak kullanan Timur ve Safevi dönemleri ile de paralel bir özelliktir. Duvar yüzeylerinde renkli çini ve sırlı tuğlaların kullanımı, bu döneme ait yapılarda da karşımıza çıkmaktadır. Bu bezemelerde ki altıgen yapılı çiniler kobalt mavisi, krem, yeşil ve kahve renklidir.

Yukarıda sözü edilen köşklerin dışında bir de çadır tasviri bulunmaktadır. Geleneksel tarzda konik çadır tipinden geliştirildiği anlaşılan bu modelde, çadırım iki yanında kalın direkler bulunur. Bu direklerin üst kısma doğru daralan konik yapılı kubbeler yer almaktadır.

Köşklerde olduğu gibi çadırlarda da derinlik hissi kazandırmak için çadırın bir kısmı açık bırakılarak içerisinin görülmesi sağlanmıştır.

Osmanlı ve İran minyatürrün ortak noktaları da göze çarpmaktadır. figürlü anlatım biçimi olan minyatürde perspektif batı resimindeki gibi sabit bir noktadan görülmez. nakkaş her şeyin dışını ve içinde olanı gösterir. Minyatürlerde, ufuk hattının yüksek tutulduğu ya da bu hatta yer verilmediği görülmektedir. Bu da olayları teferruatıyla vermek isteyen sanatçının, sahneye sayısız figür yerleştirmesini sağlamaktadır. Kompozisyon biçimi olarak minyatürlerde çoğunlukla simetri, merkezi, yatay ve çapraz kompozisyon şeması kullanılmıştır. Bu kompozisyon şemaları bir minyatür içerisinde aynı anda kullanıldığı da görülmektedir. Bazen sahnenin ön kısmında ya da ortasında cereyan eden olayların oluşturduğu simetri dağılımı, sahnenin üst kısmına taşıyan denge unsuru olarak da kullanılmıştır. Bazen de üstte, sahnenin tam ortasına yerleştirilerek resmin merkezine işaret ederler. Çapraz kompozisyon şemalarında resmin bir köşesinden diğerine uzanan çapraz çizgi ve bu çizgi boyunca sıralanan figürler yer almaktadır. Genellikle çapraz kompozisyon resme hareket katıyor o yüzden İran nakkaşları çapraz kompozisyonu çok kullanmışlars.

Türk ve İran Minyatürlerinde konunun asıl teması genellikle resmin merkezinde, orta eksen üzerinde gelişir. Sahnelerin açık hava tasvirlerinde çoğunlukla etrafları küçük kaya parçaları yer almaktadır. Bu kaya parçalarının çevresinde zaman zaman cılız çiçek, bitki örtüsü ve ağaçlar bulunmaktadır. Minyatürlerde dekoratif unsurların yanında, kompozisyona sağladıkları denge ve verdikleri derinlik hissiyle önemli yer tutan ağaçlar neredeyse eserdeki tüm minyatürlerde görülmektedir. Minyatürlerde bazen önemsiz birkaç figür de sahnenin önünde yer alabilir. Sahnenin geri planında, çoğunlukla tepenin gerisine yerleştirilen tamamlayıcı figür ve objeler doğrudan konuyla ilgili olmayıp, daha çok öndekilerle birlikte ilgiyi sahnenin ortasına çekme görevini üstlenmektedir. İç mekan tasvirlerinde de, olayın kahramanları yine resmin ortasında yer alırlar. Bazen de iki yanda sahneyi tamamlayıcı diğer figürler görülür. İki dönemin minyatürlerinde de zemin genellikle sarı, eflatun, açık mavi ve açık pembe gibi soluk tonlardadır.

Türk ve İran minyatüründe figürler boldur ve üst üste yığılmıştır. Nakkaş doğadaki gibi değil zihninden aldığını yansıtır. Kendi gözlem gücünü ve yaratıcılığını kullanarak sahneleri yansıtmaya çalışır. konu sınırlı bir alanda sıkıştırılmıştır. Türk ve

İran minyatüründe anatomi, derinlik, işik ve gölge yoktur. Uzaktaki ve yakındaki figürler aynı büyüklüktedir. Ancak önemlerine göre büyüklü küçüklü çizilebilirler. Figürlerin önde olanları en altta, arkada olanları ise yukarıda gösterilir ama aynı boydadılar. Sanatçi minyatürde yer verdiği figürleri araşrırıp eskizlerle hareketini belirlemeye çalışmıştır. Canli ya da cansız figürler ve nesneler en küçük detayına kadar çizilmiştir. elbiselerin renk ve biçimlerinde de gerçekliğe dikkat edilirdi. Nakkaşlar minyatülerini bağdaş kurarak yaparlardı.

Türk ve İran minyatüründe Figürlerin kırmızı, turuncu, mavi ya da lacivert elbiseleri, tasvirlere canlı bir görünüm kazandırmaktadır. Sarı, eflatun ve yeşil, giysilerde kullanılan diğer renklerdir. Giysilerin bazıları düz boyalıyken bazıları desenlidir. Elbiseler çoğunlukla iki katlıdır. İlk kat genelde sade desensiz, kolları görünen alttaki ikinci kat giysi ise çiçek desenlidir. Bazı figürlerde bunun tam tersi, elbisenin ilk katı desenli, altta görünen ikinci katı sade bir biçimdedir.

Figürlerde elbiselerin hemen hemen tamamında bele siyah bir kemer takıldığı görülmektedir. Bazı yerlerdede kemer yerine kumaştan kuşaklar bulunmaktadır. kıyafetlerin üzerine giyilen oldukça uzun kaftanlar dikkat çekmektedir.

Figürlerin başlarında miğfer, sarık ve külah şeklinde başlıkları bulunmaktadır. miğferlerin kenarları dışa doğru kıvrımlı ve bazılarının üzerlerinde mavi, kırmızı, yeşil, pembe ve sarı renkte sorguçlar yer almaktadır. Sarıklar iki katlı beyaz ve ortaları sivri kırmızı, siyah külah bulunmaktadır. Diğer başlık türü ise kenarları sivri siyah üzeri beyaz başlıklardır. Ayrıca genellikle olayın asıl kahramanı olan kişinin başında dilimli taç görülmektedir.

Türk ve İran sanatçının minyatürlerde kullandığı kendine özgü renk anlayışı, üslubun karakteristik yönlerinden birini oluşturmaktadır. Özellikle manzara tasvirlerinde kendini hissettiren bu anlayış, figürlerin canlı tonlarda verilmiş giysileri ve mimari tasvirlerin zıt harmonisi ile daha da belirginlik kazanmıştır. Renkler aynı zamanda, sanatçının kendini ifade ediş biçiminin, duygu ve coşkuların bir anlatımı olup, onun bu konudaki hünerini ortaya koymaktadır.

Sanatçının renk kullanımdaki ustalığı kompozisyon bütünlüğü açısından son derece önemlidir. Belirli parçalar belirli renk tonlamaları için uygun bölgeler olarak seçilmiş, bazı anların önemli çeşitli renk tonlamalarıyla vurgulanmıştır.

Gökyüzü ise genellikle, altın yaldız ve mavi olarak iki şekilde renklendirilmiştir., bulutlar buna bağlı olarak beyaz kıvrımlı olarak resmedilmiştir. Bunlardaki renk geçişleri sahnede canlı ve dekoratif bir etki yaratmıştır. Gökyüzü genellikle, yüksek bir ufuk hattıyla belirlenmiş tepelerden farklı renklerdeki kalın konturlarla ayrılmıştır.

Hayvan figürlerine gelirsek Kullanılan figürler içerisinde en yoğun kullanılan figür at figürdür. Orta Asya'da gökten indiği kabul edilerek Kutsallaştırılan at, göğe yükselmede vasıta olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra at İslam öncesi Türklerde politik güç ve taht sembollü olarak da kullanılmıştır. At figürleri genellikle savaş ve av sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Atlar siyah, mavi ve kahve tonlarında resmedilmiştir. Hareketsiz, yürürken, koşan ya da şaha kalkmış şekillerde tasvir edilmiş ve resme büyük ölçüde hareket kazandırmıştır. At figürleri genellikle at koşum takımlarıyla işlenmiştir. Koşum takımları sarı, turuncu, mavi, kırmızı, koyu yeşil ve altın yaldız gibi canlı renklerde, kimi zaman düz kimi zaman da desenli olarak görülmektedir. Kimi atların boyunlarında püsküller bulunmaktadır.

Osmanlı ve İran devletleri arasında teknik ve yöntem açısından birbirine benzeyen bir diğer sanatsal özellik de minyatürlü el yazmalarıdır. Bunlar zamanında ya savaş ganimeti olarak ele geçmiş veyahut da iki ülke arasında siyasi hediyeler olarak gidip gelmiştir. İran ve Osmanlı Türkleri arasındaki sıkı siyasî, kültürel ve dinî bağlar on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar oldukça gelişmiş ve bu nedenle minyatürlerdeki dini kavramlar bu iki ülkede birbiriyle aynı ölçüde büyüme ve gelişme göstermiştir. Aslına bakılacak olursa, İran'da Safevîler döneminde başlayan İslâmî resim çalışmaları, Osmanlı'da saray içi resim ve minyatür çalışmalarıyla aynı tarihlere rastlamaktadır. Bu yüzden her ikisinde de resim sanatı birbiriyle oldukça ilintilidir ve büyük benzerlikler göstermektedir. Birbiri ile komşu olan bu iki imparatorluğun sınırları sanatçı ve bilim adamları için her daim açıktı. Öte yandan Osmanlı ve İranlıların saray dillerinin de ortak olması bu konuda bir hayli kolaylık sağlamaktaydı. Ayrıca Osmanlılar, yetenekli İranlı şair, yazar ve sanatçıları cezbetmek için oldukça çaba harcamaktaydılar. Safevîlerin siyasî açıdan huzursuz, istikrarsız ve çalkantılı dönemlerinde Osmanlılar, birçok İranlı sanatçıyı himayeleri altına almış, kendilerine ait atölyelerde çalışma imkânı sağlayacaklarını vaat ederek onları bu topraklara davet etmişlerdir. Bu sanatçılar, yetenekleri ile birlikte, ellerinde bulunan birçok resimli el yazması eseri de Osmanlı topraklarına sokmuşlardır. İşte bu yüzden biz, Osmanlı ve

Safevî sanat atölyelerinde üretilen eserlerde, eserleri birbirlerinden ayırt etmeyi güçleştirecek denli büyük benzerlikler görmekteyiz. Bunun nedenlerini ise şu şekilde sıralayabiliriz; öncelikle muhtemelen bu el yazması eserlerin sanatçıları aynı kişilerdir ve ikinci olarak da bu ülkelerin sanatçıları orijinal nüshaları bir diğer ülkeye geçmeden önce çoğaltıp kendileriyle beraber götürmüşlerdir. Bu benzerlikler dinî eserler bağlamında da inceleme altına alınabilir. Hatta bunun da ötesinde, sanatçıların ortak konular seçip resimlediklerini bile söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Ajend, Yakup, *Mekteb-i Nigargeri-yi Isfahan*, Ferhengistan-ı Hüner Yay., Tahran (H.ğ.1385/M.2006).

Akay, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü,* Bağlam Yayınları.

Akün**,** Ömer Faruk, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt: II, Türkiye Diyanet Vakfi, İstanbul 1989.

And, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,* Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, İstanbul 1998.

Anmarı Kurkıyan, Anmarı, *Bagha-i Hayal: 7 Gern Minyatür-i İran,* (Terc. Parviz Marzban), İntişarat-i Fürüzanfer, Tahran 1998.

Anmarı Kurkıyan, Anmarı, Bagha-i Hayal: 7 Gern Minyatür-i İran, Tahran, Terc. Parviz Marzban, İntişarat-i Fürüzanfer, 1998.

Arseven, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, Maarıf Basımevi, İstanbul 1956, 92-93.

Aslanapa, Oktay, "Osmanlı Minyatürlerinin Üslubu", *Kaynaklar Dergisi*, İstanbul 1983, 65-68.

Aslanapa, Oktay, *Türk ve İslam Sanatı,* Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, 1973.

Azarpay, G., *Sogdian Painting, With Contributions*, by. A. M. Belenitskii, B.I. Marshak and Mark J. 'Dresden-London, Los Angeles 1981.

Basil, Gray, *Persina Painting/ Naggaşi-ye İrani*, Tercüme: Arabali Şerveh, Donyaye Nov. Yay., Tahran 184. h.ş.

Bihzad, E. Bahari, *Master of Persian Painting*, London 1996.

Binark, İsmet, *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanati,* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1978.

Canby, R. Sheila *Persina Painting/ Naggaşi-ye İrani*, (Terc. Mehdi Hoseyni), Daneşgahe Honar Yayınevi, Tahran 1378. h.ş..

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, *İslam Minyatürleri*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1979.

Çoruhlu, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

Diyarbekirli, Nejat, *Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Disisi: 45, Ankara 1993.

Duru, Ergun, *Çağdaş Resim Süreci İçindeki Minyatürün Temel Yapısı ve Yeri,* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı.

Eczacıbaşı, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, II, III, Yem Yayınları, İstanbul 1997.

Encyclopedia Iranica [Art in Iran], ed. E. Yarshater, NewYork, London.

Erkan Aladağ *Minyatürde Mekan Algısı ve Erol Akyavaş,* (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir 2011.

Esin, Emel, "İsra Gecesi - Uygur Mi'râc-Nâmesi'nde Cennet Tasvirleri", *Türk Kültürü*, Yıl: IV, 47(9), 1966.

Ettinghausen, Richard, "Yabancı Gözüyle Türk Minyatürleri", (Çev.: Sabahattin Eyuboğlu), *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 226, İstanbul 1977, 9-10.

Gönül**,** Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978.

Highlights of Persian Art, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, U. S. A, 1979.

Homayunfarroh, Rokneddin, "Seyri Der Minyator-e İran", *Honar ve Memari Dergisi*, Hordad ve Tir Ayı, Sayı: 140-141, Tahran 1353 h.ş

Huart, Clément, *Les Calligraphes et les Mlniaturistes de l'Orient Musulman*, Paris 1908.

İnal, G. *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar),* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 63, Ankara 1995.

Hattstein, Markus, *İslam Sanati ve Mimarisi.*

İnal, Berke, "Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri", *Türkiye'de Sanat,* Sayı:4l, Yıl-1999.

İnal, G., *Türk Minyatür Sanati (Başlangıcından Osmanlılara Kadar),* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:63, Ankara 1995.

İrepoğlu, Gül, *Levnî: Nakış Şiir Renk,* T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999.

Jenkins, M., *The State Portrait Its Origin and Evolution*, New York 1947.

Konak, R., *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler,* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), D.E.Ü. G.S.F. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü.

Kuhnel, E., "Painting and the Art of Book. Book Painting. C. History of Miniature painting and Drawing", *in À Survey of Persian Art*, (Edit. A. U. Pope), New York-Londra 1938, V, Lev. 823 alt.

Kühnel, E., "Die Arbeiten des Riza 'Abbasi und seiner Schule", in Festschrift L. Justi,

1957, 122-131.

Mahir, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2005.

Maxtin, fr., *The Mihiatxu-e Painting and Painters of Persia*, India and Tur from the 8th to the 18th Century, Londra 1912, II, Lev. 22 sol.

Murathanoğlu, Serap – Germaner, Ali Teoman, *Minyatür ve Çağdaş Resim Sanatı Üzerine Bir İrdeleme*, (Sanatta Yeterlik Tezi), 1983.

Oytun, Elvan – Uygun, Aynur – Kural, Güler – Yerlioğlu, Nermin – Fatma, Bacanli – Binnaz, Şahin ve Yurdagül Olçum, *Yerel El Sanatları – 1*, (Danışman: Çetin AYTAÇ), MEB, İstanbul 1999.

Öğütmen, Filiz, "12-19. Yüzyıl Arasında Minyatür Sanatlıdan Örnekler", *Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü Rehberi,* Ankara 1966.

Pakbaz, Ruin, *Naggaşi-ye İran Az Dirbaz Ta Emruz*, Zerrin ve Simin Yayınevi, Tahran 1380 h.ş.

Renda, G., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, Yem Yayın, İstanbul 1997.

Renda, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977.

Reşidü'd-Din Fazlu'llah Muhammed, *İlhanlılardan Olcaytu Mehmed Hudabende'nin Veziri* (Ölümü H. 718- M. 1318).

Sayrami, A., *Süi ve Tang Devletlerinde Uygur Sanatkarları*, Pekin 1993, 122-123.

Sılay, Kemal, *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court* Indiana: Indiana University Turkish Studies Series, 1994.

Soudavar, A., *Rıza Abbasi ve Nakkaşi-i Isfahan,* (Çev.: Hemidi, Feslname-i Hüner), s. 28, (H.ġ.1374/M.1995), 315-346.

Şentürk, Ahmet Atilla, "Nedim", *Osmanlı Şiiri Antolojisi,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999 (597-607).

Turan, Osman: *Selçuklular Tarihi ve Türk - İslam Medeniyeti*, Ankara 1965.

Uluç, Lale, *Türkmen Valiler, Şirazli Ustalar Ve Osmanli Okurlar: Xvi. Yüzyil Şiraz Elyazmalari,* İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.

Ünver, Süheyl, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958.

Welch, A., *Artists for the Shah. Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran*, Mew Haven-Londra 1978, 100-149.

Yetkin, Suut Kemal, *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara Kitabevi, Ankara 1954.

Yusupcan, Yasin, *Tukish Studies*, V 4/3, Spring 2009.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Saeideh SHAHMARİ
Doğum Yeri ve Tarihi	Khalkhal 1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Nabi Akram Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Bildiği Yabancı Diller	Türkçe . Farsça.
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	saeidehshahmari@gmail.com
Tarih	26.08.2014